



Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIXème et XXème siècles

Stéphanie Dalleau

► To cite this version:

Stéphanie Dalleau. Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIXème et XXème siècles. Littératures. Université de la Réunion, 2014. Français. NNT : 2014LARE0003 . tel-01154442

HAL Id: tel-01154442

<https://theses.hal.science/tel-01154442>

Submitted on 22 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



DOCTORAT ES LETTRES

**SPECIALITE :
LITTERATURE COMPAREE**

*Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale
au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*

Thèse soutenue publiquement par

Stéphanie DALLEAU

Sous la direction de M. Bernard TERRAMORSI
Professeur de Littérature Comparée

JURY

Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Professeur à l'Université de La Réunion
Michel PRUM, Professeur à l'Université de Paris-Diderot
Bernard TERRAMORSI, Professeur à l'Université de La Réunion
Gilles TEULIE, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

27 septembre 2014

*Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale
au tournant des XIXème et XXème siècles*



DOCTORAT ES LETTRES
SPECIALITE : LITTÉRATURE COMPAREE
Thèse soutenue publiquement par Stéphanie DALLEAU

Sous la direction de M. Bernard TERRAMORSI
Professeur de Littérature Comparée



A mes parents et mes sœurs

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier tout d'abord M. Bernard Terramorsi pour avoir bien voulu diriger notre thèse et pour s'être toujours montré à notre écoute ; nous souhaitons également lui exprimer toute notre gratitude pour nous avoir enseigné une méthode de lecture que nous espérons ne pas avoir trahie.

Nos remerciements vont également aux Professeurs Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Michel Prum et Gilles Teulié qui ont bien voulu accepter de faire partie de notre Jury et apporter ainsi à nos travaux leurs remarques et conseils. Ainsi qu'à tous ceux qui ont facilité la constitution du travail présenté aujourd'hui, notamment l'Ecole doctorale qui nous a permis de bénéficier du financement des trois premières années de notre doctorat au titre d'allocataire d'Etat ; et le service du Prêt entre bibliothèque, tout particulièrement Mlle Pauline Grebert pour son aide et sa disponibilité. Nous voulons également exprimer notre gratitude à M. Gwenhaël Ponnau qui a initié notre étude du monstre par ses précieux conseils et guidé avec bienveillance nos premiers pas dans la recherche.

A ma mère et ma sœur Sabine sans qui rien n'aurait été possible je souhaite dire encore un grand merci. Arrivée au terme de ce périple j'ai également une pensée toute particulière pour mon père qui m'a appris à écrire mes premiers mots. Enfin, toute ma reconnaissance va à ma sœur Isabelle que j'espère ne jamais décevoir.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	9
 CHAPITRE I- RESUMES DES ŒUVRES DU CORPUS PRIMAIRE	 29
 - <i>Frankenstein or The Modern Prometheus</i> [1818] de Mary Shelley	 31
- <i>The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> [1886] de Robert Louis Stevenson	37
- <i>The Surgeon's Experiment</i> [1887] de William Chambers Morrow	41
- <i>The Great God Pan</i> [1894] d'Arthur Machen	44
- <i>The Island of Doctor Moreau</i> [1896] de Herbert George Wells	50
- <i>Le Faiseur d'hommes et sa formule</i> [1906] de Jules Hoche	57
- <i>Le Singe</i> [1924] de Maurice Renard et Albert-Jean	62
 CHAPITRE II- PRESENTATION DU MYTHE DU MONSTRE FABRIQUE	 68
 PARTIE 1 : MYTHE ET LITTERATURE	 69
<u>1.1. Approches du Mythe dans ses rapports avec la Littérature</u>	<u>69</u>
<u>1.2. Littérature et mythopoétique : l'émergence du mythe littéraire du monstre fabriqué</u>	<u>72</u>

PARTIE 2 : LE MYTHE DU MONSTRE FABRIQUE	75
2.1. Mythe, Science et Mystère	75
2.2. Essai de découpage séquentiel du corpus primaire	78
CHAPITRE III- L'IDENTITE MONSTRUEUSE : DE L'<i>HYBRIS</i> A L'HYBRIDE	91
PARTIE 1 : L' <i>HYBRIS</i> DESTRUCTEUR	92
1.1. Le fabricant de monstre : figure d'un marginal	94
1.1.1. Un orgueil démesuré	94
1.1.2. Une révolte prométhéenne	101
1.1.3. Un fou criminel en puissance	109
1.1.4. Un trajet transgressif	116
1.2. Rémanence du désir et perversions fin de siècle : un nouvel érotisme	124
1.2.1. <i>Libido sciendi</i> et <i>Libido sexualis</i>	124
PARTIE 2 : <i>ESSE EST PERCIPI</i>	134
2.1. L' <i>entresort</i> monstrueux : la créature dans le cadre	134
2.2. Une créature abhorrée	141
2.3. Exhibition monstrueuse	147
2.3.1 Une peau obscène	149

2.3.2. Les éléments physiques de la peur : yeux, bouche, main	156
<u>2.4. Le pouvoir de fascination du monstre fabriqué</u>	<u>173</u>
2.4.1. L’envahissement de l’espace sonore et visuel	175
2.4.2. Les réactions provoquées par la présence monstrueuse	179
2.4.2.1. Les frissons d’effroi	184
2.4.2.2. La panique	186
2.4.2.3. La pétrification	193
 PARTIE 3 : CREATION ET PROCREATION	 203
<u>3.1. Une écriture spéculaire</u>	<u>206</u>
3.1.1. Symétrie et circularité	206
3.1.2. Des récits emboîtés qui permettent une mise en abyme de la création	212
3.1.3. Confusion et inversion des rôles	224
<u>3.2. Le monstre fabriqué en tant que vecteur de contamination</u>	<u>238</u>
3.2.1. La contamination physique : une dégénérescence abjecte	238
3.2.2. La contamination psychique : une obsession aveuglante	250
3.2.3. Le monstre fabriqué et l’ <i>Unheimlich</i> : l’écœurement face au retour du refoulé	260
3.2.4. Le suicide comme remède libérateur	270
<u>3.3. Retour au limon primordial</u>	<u>278</u>

CONCLUSION GENERALE	286
 ANNEXES	 293
Annexe 1 : <i>La Clé des champs</i> de René Magritte, 1936	294
Annexe 2 : Le mythe de Dionysos	295
Annexe 3 : Hydrie attique, <i>Ménade endormie</i> , ca 500 av. J.-C.	296
Annexe 4 : <i>The Nightmare</i> de Heinrich Füssli, 1782	297
Annexe 5 : Illustration du monstre de <i>Frankenstein</i> , édition de Standard Novels 1831	298
 INDEX NOMINUM	 299
INDEX RERUM	304
BIBLIOGRAPHIE	306

INTRODUCTION GENERALE

La figure de la créature monstrueuse, au centre de notre thèse, participe d'une catégorie de personnages déterminés par leur situation hors de la norme, le monstre étant généralement défini par le *Grand Robert* comme un « être vivant, organisme de conformation anormale (par excès, par défaut ou par position anormale des parties) ».

Le monstre fait figure de *portentum*, « funeste présage », selon le comparatiste Roger Bozzetto :

Pour l'Antiquité, et jusqu'à l'aube de ce siècle en Occident, le monstre comme objet du monde est un signe, c'est-à-dire qu'il est porteur d'un sens. De la même manière les phénomènes astronomiques comme les comètes, sont interprétées comme annonciatrices de grands événements. Si Aristote tient les monstres pour des "erreurs" de la nature, le frère de Cicéron les présente comme des moyens de divination, cautionnant une sorte de tératomancie. Puisque ces formes sont singulières et marquent un écart, elles doivent avoir une signification particulière à cause de cet écart. Ce seraient donc des signes par lesquels Dieu, ou la Nature, ou encore le diable se manifestent et donnent ainsi un avertissement aux hommes.¹

De plus, le terme « monstre » dérive étymologiquement du verbe latin « *monstrare* » dont le sens est « montrer », qui lui-même est issu du verbe « *monere* », signifiant « avertir ». Le *Grand Robert* nous apporte des précisions sur la signification du verbe « *monere* » : « faire penser à ; faire se souvenir ; avertir. → Monument ». Ainsi, « *monere* » allie le sens de mise en garde et celui de remontrance, et se trouve être à l'origine d'un autre terme, le « monument », que Jean Clair rapproche du monstre car tous les deux ont « partie liée dans l'évocation commune d'un passé lointain, mythique ou fabuleux, qu'il faut tout à la fois conserver mais dont il faut aussi se garder. »². Le monstre, faisant figure de monumental serait alors un « remontreux », une construction symbolique et littéraire, un signe, qui avertit le lecteur, et dont le sens, appartenant au passé, reste à déchiffrer pour celui qui le regarde. Le monstre incarnerait ainsi un signe à décoder, à rendre lisible par delà l'illisibilité première ; il se dresse comme un sémaphore monumental, nous voilà prévenu sur le seuil de cette étude, dans cette introduction qui devient par là un avertissement.

¹ Roger Bozzetto, « Le monstre obscur objet d'une fascination », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, pp. 111-119, p. 118.

² Jean Clair, *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, pp. 9-10.

Le monstre est une créature fondamentalement ambiguë, capable de susciter des sentiments contraires : peur et pitié, fascination et répulsion. La monstruosité morale et/ou physique incarne parfaitement le besoin de révolte de l'homme, une révolte contre l'ordre établi, contre les normes. Elle excède des catégories de pensées et de classification en vigueur, et est donc de l'ordre de l'inclassable. La créature monstrueuse est par essence une transgression absolue et c'est cela qui fascine le lecteur.

Dès à présent il est nécessaire de faire la distinction entre le monstre biologique et le monstre littéraire, ce dernier qui est une construction symbolique, un personnage, est le sujet de notre étude. Gilbert Lascault, le spécialiste de la question du monstre en esthétique, différencie clairement ces deux catégories du monstrueux :

Alors que le monstre biologique (cf. Aristote) naît du hasard, d'une impuissance de la forme à informer la matière, au contraire la forme m créée par la littérature ou les arts plastiques est en général voulue. Le monstre biologique trouve son origine dans une incapacité relative de la cause formelle et dans une matière qui refuse de se laisser complètement adapter à la forme. Au contraire la forme m naît d'une cause efficiente qui se veut toute puissante, d'une volonté qui veut rivaliser avec la nature et d'une matière torturée et dominée.³

Nos travaux ne porteront pas sur une personne hors norme mais sur un *personnage* qui dépasse les limites de façon spécifique et dont il faudra analyser les rouages textuels. Notre étude tâchera de ne pas s'arrêter à la seule figure du monstre comme avertissement pour s'intéresser aussi à ce qu'il veut démontrer, à ce dont il porte la trace, la mémoire.

L'être monstrueux est une entité protéiforme qui a prêté ses traits à de multiples représentations littéraires, en effet, la galerie des monstres fantastiques est considérable : sphinx, faunes, loups-garous, sirènes, centaures, vampires...et le champ de recherches qui s'ouvre à nous est tellement vaste qu'un choix rigoureux s'impose. Nous avons donc décidé de centrer nos travaux sur la question de la fabrication de la créature monstrueuse dans et par des œuvres littéraires narratives. De même, il est important d'établir des limites strictes à notre champ d'étude, pour cette raison nous avons fait le choix thématique de focaliser notre problématique sur le monstre artificiel essentiellement « organique », c'est-à-dire fabriqué à partir de tissus d'êtres vivants. Les créatures monstrueuses faites de chair nous offrent un matériau de choix puisque comme l'a indiqué Gaston Bachelard :

³ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, Paris : Klincksieck, Collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez, [Première édition 1973], 2004, pp. 23-24.

Les premiers intérêts psychiques qui laissent des traces ineffaçables dans nos rêves sont des intérêts organiques. [...] C'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières.⁴

L'imagination du monstre trouve ainsi dans la matière organique une image matérielle riche, intense et naturelle. Notre décision de focaliser notre étude sur le monstre organique fabriqué nous permet également de constituer un corpus unifié, et a aussi pour conséquence d'exclure de notre domaine de recherches : les statues animées, les créatures mécaniques tels que les automates, ou encore les mannequins. Le monstre machinique est ainsi exclu de notre corpus dès lors centré sur le monstre de chair et d'os, le corps humain arrangé/dérangé qui associe l'excès et le défaut.

Le terme « fabrication » nous permet de souligner le caractère artificiel des monstres analysés, qui sont les créations de l'activité humaine et non pas de la nature. En effet, l'éveil à la vie de ces êtres hors norme implique l'intervention d'un individu, plus qu'un fabriquant nous verrons qu'il s'agit d'un fabricant, véritable savant fou qui se sert de sa *mètis*,⁵ que l'on peut traduire par « intelligence rusée », pour satisfaire sa *libido sciendi*, son désir de connaissance.

Le « fabricant » est défini par le *Littre* comme étant celui qui fait, qui fabrique, mais à la différence du fabriquant, il « n'est point un industriel, n'a point de fabrique et se dit de celui qui fait quelque œuvre ». De même, le *Lexis* nous donne cette définition « fabricant, n. m. : Ouvrier, artisan d'une œuvre considérable : « Le fabricant souverain [Dieu] nous créa besaciers tous de même manière (Lafontaine) ». Nous pouvons ainsi remarquer que le sens classique du terme « fabricant », qui nous est donné par ces deux dictionnaires, souligne le caractère particulier et unique de l'œuvre réalisée par le fabricant, par la singularité de sa production, il fait figure de véritable créateur. De plus, il est bien de remarquer que le mot « fabricant » bénéficie d'une seconde acception particulièrement signifiante pour notre analyse. En effet, selon la définition du *Nouveau Petit Robert*, le « fabricant » dans son sens péjoratif désigne celui qui fabrique de la fausse monnaie, des faux papiers, il est alors synonyme de falsificateur. De même, le *Grand Robert* définit le « fabricant » comme une

⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 2003, p. 16.

⁵ Voir Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne, *Les Ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1978.

personne qui fabrique des produits sans valeur destinés à tromper, il sert aussi à désigner une « personne qui invente des récits mensongers ». Ainsi, à lui seul, le terme « fabricant » nous révèle l'identité du savant fou, à travers sa double acception, ce terme met l'accent sur l'ambivalence du personnage. Il s'agit d'un être qui se rêve l'égal de Dieu mais qui se révélera être un démiurge inconscient et irresponsable, un faux dieu qui ne sera capable que de singer la Création.

Nous pouvons également remarquer que le caractère irréfléchi de nos personnages tératogènes est parfois inscrit dès le titre même des œuvres étudiées, le fabricant fait alors explicitement place à un simple « faiseur ». En effet, le roman de Jules Hoche intitulé *Le Faiseur d'hommes et sa formule*, ainsi que la nouvelle de William Chambers Morrow, *The Surgeon's Experiment* traduite en français par *Le Faiseur de monstres*, emploient le même terme : « faiseur » et soulignent donc la dimension purement matérielle de la création. Le *Littre* définit le « faiseur » comme : « Celui qui fait quelque chose », sa seconde acception désigne plus particulièrement « Celui qui fabrique certains objets ». La citation illustrant cette définition, qui est issue d'*Elévation à Dieu sur tous les mystères de la religion chrétienne* de Bossuet, rend parfaitement compte de l'opposition entre le Créateur et nos démiurges : « Dieu n'est point un simple faiseur de formes et de figures dans une matière préexistante ».

On notera également que notre étude s'attache plus particulièrement à la créature faite à l'image de l'Homme, le pouvoir de fascination du monstre étant décuplé par son anthropomorphisme. En effet, selon Roger Caillois : « L'aspect anthropomorphique d'un élément paraît en effet une source infaillible de son emprise sur l'affectivité humaine »⁶. La créature monstrueuse s'inscrit comme une figure d'altérité, tout en conservant des caractéristiques humaines, ce qui lui permet d'être identifiée comme un être autre, dans lequel l'Homme peut se reconnaître sans pouvoir l'admettre ni l'accepter. Selon Roger Bozzetto, le fantastique ne se contente pas « de la croûte de l'apparence » et permet « de rendre compte de l'« authenticité ». Il passe pour ce faire par le biais de la monstruosité - le monstre c'est ce qui ne rentre pas dans la « carapace de l'identique », ce qui fait sauter les verrous de la représentation codée, idéologiquement aliénante. »⁷. Le monstre serait alors le point focal où s'interpénètrent deux mondes antagoniques, sa ressemblance avec l'homme induit l'abolition

⁶ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1998, p. 49.

⁷ Roger Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir, fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-Marseille I : Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 146.

des limites entre l'humain considéré comme le normal, et le monstrueux. Le glissement qui s'opère de la monstruosité à l'humanité provoque par conséquent une remise en question de l'identité de l'Homme. La notion d'altérité s'inscrit au cœur de notre analyse tout d'abord par la figure monstrueuse et également à travers l'interprétation de notre corpus. En effet, en tentant d'interpréter un texte nous cherchons à : « pouvoir voir dans une chose autre chose. [...] Ou quelque chose d'autre, ou quelque chose de plus. C'est une autre façon d'inscrire, au cœur de toute culture de toute pensée, de tout texte, le principe d'altérité, [...] »⁸.

Nos récits de la fabrication monstrueuse mettent en scène des créateurs qui montrent un acharnement passionné à donner la vie de manière artificielle, ce qui a pour conséquence de les couper du processus naturel de reproduction ; dès à présent nous pouvons nous demander si cette procréation dont les auteurs s'excluent volontairement ne pourrait pas faire son retour de manière voilée. Il est d'ailleurs indéniable que la scène primitive⁹ exerce une véritable fascination sur l'Homme, selon Pascal Quignard nous sommes tous « orphelins de la scène qui nous a faits. Nous la recherchons partout. C'est la soif inextinguible de ce qui nous échappe. Nous sommes réduits à imaginer l'Avent du réel. Puisque c'est impossible, nous sommes condamnés à nous mentir. »¹⁰.

Notre étude s'inscrit dans le cadre d'un doctorat de littérature comparée, nous nous emploierons donc à respecter les principes fondateurs définis par Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche des liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.¹¹

⁸ Daniel-Henri Pageaux, *Le Séminaire de 'Ain Chams, Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 31.

⁹ La scène primitive désigne « la scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée par celui-ci comme un acte de violence de la part du père. », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Quadrige / PUF, 2009, p. 432.

¹⁰ Pascal Quignard, « Il faut être absolument le plus secret des hommes, Grand entretien avec Pascal Quignard », Propos recueillis par Vincent Landel, *Le Magazine littéraire*, N°525, nov. 2012, pp. 82-87, p. 85.

¹¹ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris : Armand Colin, 1983, p. 150.

Notre thèse constitue le prolongement d'une curiosité initiée dès notre mémoire de Master qui nous a servi d' « aiguillon »¹² selon les termes d'Yves Chevrel, de stimulant pour mener à terme nos travaux et notre recherche sur le monstrueux.

L'interprétation d'une œuvre est source de plaisir, la découverte d'un sens caché parmi la pluralité des possibles constitue une véritable satisfaction, Jean Bellemin-Noël, fondateur de la textanalyse, décrit parfaitement le bonheur ressenti par l'analyste :

Le même plaisir qu'éprouvent les enfants à rejouer indéfiniment au même jeu. La même satisfaction que celle que le rêve procure en remettant en scène, toujours d'une façon nouvelle, la même envie qui ne sera jamais assouvie. Ces bonheurs secrets sont réels. Et à ce compte, interpréter est une activité ludique. Mais c'est d'abord une activité exaltante. Il y a de la surprise dans cette rencontre d'un déjà connu, pour tout dire d'un reconnu. Une surprise, en d'autres termes un court saisissement bientôt suivi d'un relâchement : tension-puis-détente, le mécanisme même du plaisir.¹³

Pour mener à bien notre quête de l'identité monstrueuse, nous avons eu plaisir à rassembler, afin de former notre corpus, des œuvres majeures de la littérature et des textes moins connus appartenant pour la plupart à ce que beaucoup considère comme de la paralittérature. Les œuvres étudiées appartiennent alors à deux catégories, il existerait ainsi deux normes esthétiques distinctes qu'Alain-Michel Boyer définit comme :

celle de la littérature officialisée, qui portait naguère la désignation de "belles lettres" ; celle d'écrits a priori disqualifiés, désavoués, ou au mieux dépréciés - en tout cas non reconnus par les instances qui règnent sur le monde de la culture, des écrits qui n'ont pas le statut d'œuvres tel qu'il est fixé par les institutions¹⁴.

Cette seconde catégorie désignerait alors une littérature de masse, qui rassemblerait sans distinction le roman de science-fiction, le roman rose, le roman policier ... L'originalité de notre thèse repose notamment ainsi, sur une lecture croisée où se confrontent des ouvrages tutélaires et des œuvres parfois méconnues, rares pour certaines, que nous souhaitons faire découvrir ou redécouvrir aux lecteurs. Notre corpus rassemble donc des textes d'auteurs reconnus par les institutions culturelles : Mary Shelley (*Frankenstein*¹⁵ [1818]), Robert Louis

¹² « La pratique comparatiste tend à faire de tout lecteur un chercheur, un curieux, un explorateur ; pour lui la curiosité n'est jamais une faiblesse, elle est un aiguillon. », Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, [1989], Paris : Presses Universitaires de France, 2009, coll. « Que sais-je ? », p. 123.

¹³ Jean Bellemin-Noël, « Quelques notes en guise de bilan méthodologique », in *Lire de tout son inconscient*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2011, pp. 259-272, p. 266.

¹⁴ Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, pp. 3-4.

¹⁵ Mary Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus*, [1818], Edited by M. K. Joseph, New York : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1990. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Traduit de

Stevenson (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*¹⁶ [1886]), Herbert George Wells (*The Island of Doctor Moreau*¹⁷ [1896]) , connus : Arthur Machen (*The Great God Pan*¹⁸ [1894]), William Chambers Morrow (*The Surgeon's Experiment*¹⁹ [1887]), Maurice Renard (*Le Singe*²⁰ [1924]) et d'autres beaucoup moins : Albert-Jean qui a co-écrit *Le Singe*, Jules Hoche (*Le Faiseur d'hommes et sa formule*²¹ [1906]). La France et le monde anglophone ayant fourni un matériel riche et varié, il s'agira de mener une étude comparative dans les domaines français, anglais et étatsunien pour repérer et interpréter les invariants, et rendre compte de l'originalité des textes choisis. La littérature fantastique est apparue au début du XIXème, au cœur de l'Occident industriel et positiviste, alors que l'homme moderne est persuadé que la science est capable de tout expliquer. Grâce à des auteurs tels que W.

l'anglais par Paul Couturiau, Préface de Mary Shelley, Paris : Editions Gallimard, coll. « Folio Plus », 1997. Nos éditions de référence désormais. Par convention, au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : F suivi de la pagination correspondant au texte original ainsi que de la traduction française et sa pagination.

¹⁶ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, [1886], Paris : Librairie Générale Française, coll. « Les langues modernes / bilingue », Série anglaise dirigée par Pierre Nordon, 2004. Traduit de l'anglais par Théo Varlet « Le Cas étrange du docteur Jekyll et de M. Hyde », in *Les Savants fous, romans et nouvelles*, Présentés par Gwenhaël Ponnau, Paris : Omnibus, 1994, pp. 631-693. Nos éditions de référence désormais. Par convention, au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : JH suivi de la pagination correspondant au texte original ainsi que de la traduction française et sa pagination.

¹⁷ Herbert George Wells, *The Island of Doctor Moreau*, [1896], Londres : Hard Press, 2006. Traduit de l'anglais par Henry D. Davray, *L'Ile du docteur Moreau*, in *La Machine à explorer le temps suivi de L'Ile du docteur Moreau*, Paris : Mercure de France, coll. « Folio », pp. 167-372. Nos éditions de référence désormais. Par convention, au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : IDM suivi de la pagination correspondant au texte original ainsi que de la traduction française et sa pagination.

¹⁸ Arthur Machen, *The Great God Pan*, [1894] in *Tales of Horror and the Supernatural*, Londres : John Baker Publishers Ltd., 1964. Traduit de l'anglais par Paul-Jean Toulet, *Le Grand Dieu Pan*, in *[Toulet] Œuvres complètes*, Paris : R. Laffont, 2003, pp. 1337-1372. Nos éditions de référence désormais. Par convention, au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : GGP suivi de la pagination correspondant au texte original ainsi que de la traduction française et sa pagination.

¹⁹ William Chambers Morrow, *The Surgeon's Experiment*, [1887], in *The Frankenstein Omnibus*, Publié sous la direction de Peter Haining, Editions : Book Sales, 1994, pp. 213-228. Traduit de l'anglais par George Elwall « Le faiseur de monstres », in *Le Singe, l'Idiot et Autres gens*, Paris : Editions Phébus, 2004, pp. 111-130. Nos éditions de référence désormais. Par convention, au cours de notre étude, les citations extraites de cette nouvelle seront désignées par : SE suivi de la pagination correspondant au texte original ainsi que de la traduction française et sa pagination.

²⁰ Maurice Renard et Albert-Jean, *Le Singe*, [1924], Paris : Les Editions G.CRES et Cie. Notre édition de référence désormais. Par convention au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : LS suivi de la pagination.

²¹ Jules Hoche, *Le Faiseur d'hommes et sa formule*, [1906], Paris : Société d'éditions et de publications. Notre édition de référence désormais. Par convention au cours de notre étude, les citations extraites de ce roman seront désignées par : FHF suivi de la pagination.

Irving, N. Hawthorne, et E.-A. Poe ce genre nouveau s'est simultanément développé aux Etats-Unis, cette « vaste barbarie éclairée au gaz » selon la formule de Baudelaire premier éditeur-traducteur de Poe. Les sociétés occidentales de l'époque qui sont fondées sur l'industrialisme et le modernisme, et dont l'impérialisme s'appuie sur une conception raciale de l'humanité sont à l'origine de la « mission civilisatrice » et du colonialisme. Le monstre fabriqué pourrait être dans cette perspective une création historique d'un Occident arrogant en quête de l'être supérieur, *moderne*.

Notre monstre, en tant que figure de l'inclassable et de l'excédant, mord sur plusieurs genres littéraires à la différence par exemple du fantôme cantonné au Fantastique. Certaines œuvres constituant notre corpus appartiennent au genre fantastique, notamment les textes de Robert Louis Stevenson ou d'Arthur Machen, d'autres ouvrages ont été présentés à l'époque de leur publication comme des « romans d'anticipation » ou encore de « merveilleux scientifique », ce fut ainsi le cas du *Faiseur d'hommes et sa formule* de Jules Hoche. Derrière l'expression « roman d'anticipation ou de merveilleux scientifique », il faut voir ce qui sera désigné à partir de 1950 comme de la Science-Fiction. Loin de considérer, comme a pu le faire Michel Tournier, que le produit des amours de la science et de la fiction ne pouvait être qu'un « avorton minable »²², nous percevons dans ces œuvres de science-fiction l'expression d'une littérature riche et complexe dont les ambiguïtés et les paradoxes permettent une remise en cause de notre conception du monde et une remise en question de l'identité humaine. Tout comme Alain-Michel Boyer nous envisageons les œuvres appartenant à la paralittérature comme « les instruments mêmes de la séduction »²³, s'efforçant de réunir les outils et les éléments capables de « séduire, de captiver, de faire jouer des ressorts psychiques profonds. »²⁴. De plus, contrairement par exemple à *Frankenstein*,²⁵ les textes, faisant partie

²² Cité par Frédéric Fontaine dans *La Science-Fiction*, Toulouse : Editions Milan, coll. « Les Essentiels Milan », 1996, p. 48.

²³ Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, op. cit., p. 7.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Frankenstein* a été le sujet de nombreux travaux critiques, à titre indicatif nous pouvons citer l'ouvrage référentiel de J-J Lecercle, *Frankenstein : Mythe et Philosophie* (1997), Paris, Presses Universitaires de France, et également dans l'ordre chronologique : Monette Vacquin, *Frankenstein ou les délices de la raison* (1994), Paris, Editions François Bourin ; l'ouvrage collectif intitulé *Les Cahiers Forell autour de Frankenstein* (1994), Editions de l'Université de Poitiers ; P.L Assoun, P.J Baillon, P. Berthomieu, et M. Borrut, *Analyses et réflexions sur Mary Shelley : Frankenstein : L'humain et l'inhumain* (1997), Paris, Ellipses ; Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur Frankenstein* (1997), Paris, Presses Universitaires de France ; Gilles Ménégaldo, *Frankenstein* (1998), Paris : Editions Autrement ; Max Duperray, *Lecture de Frankenstein* (2001), Presses Universitaires de Rennes ; Alain Morvan, *Mary Shelley et Frankenstein, Itinéraires romanesques* (2005), Paris, Presses

d'une littérature considérée comme marginale, n'ont pas encore fait pour la plupart l'objet d'une étude détaillée, ce qui nous laisse un territoire vierge à explorer.

Notre corpus réunit des textes de fiction de formes différentes (romans et nouvelles) mais unifiés par une cohérence thématique (la fabrication de la créature de chair et d'os) et chronologique (les textes étudiés datent de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle²⁶). Cette époque charnière marque un tournant majeur, une période de transition où les inquiétudes et le mal-être fondamental de l'Homme vont être le ferment d'un renouveau de la littérature fantastique. Le choix de ce passage historique est aussi structurellement en rapport avec le monstre de par sa dimension d'entre-deux.

Notre thèse a pour objectif d'étudier comment la représentation littéraire de la fabrication des monstres artificiels témoigne d'une angoisse primitive réactivée par le caractère fulgurant et prodigieux des avancées scientifiques, qui repoussent sans cesse les limites imposées à l'Homme par la Nature. Les découvertes majeures du XIX^{ème} siècle ont profondément modifié l'imaginaire, à titre d'exemple nous pouvons citer la locomotive, ce nouveau moyen de transport qui a complètement révolutionné les rapports de l'homme à l'espace et au temps. Nous pouvons aussi évoquer la photographie, dans une certaine mesure elle modifie la conception du temps en permettant d'arracher à son inexorabilité un fragment d'éternité, de même elle est à l'origine d'un véritable bouleversement dans le rapport de l'homme à l'univers de la représentation. La société doit faire face à d'importants changements, il s'agit d'une révolution industrielle, morale et sociale. Le mode de vie évolue, l'exode rural vient alimenter les villes et le besoin croissant de main-d'œuvre au service des machines, des usines. Les avancées techniques sont source de danger, le monde occidental se confronte au risque de devenir victime de « nouveaux monstres », Charles Fourier affirmait ainsi :

L'industrialisation est la plus récente de nos chimères scientifiques ; c'est la manie de produire confusément, sans aucune méthode de rétribution proportionnelle, sans aucune garantie pour le producteur ou le salarié de participer à l'accroissement de richesse ; aussi

Universitaires de France. Notre thèse a ainsi notamment pour objectif d'intégrer ces études pour être en mesure d'apporter une réflexion nouvelle sur le thème de la créature artificielle.

²⁶ Voir *Fins de siècle, Terme - Evolution – Révolution ?*, Actes du Congrès national de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 22-24 septembre 1987, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989.

voyons-nous que les régions industrialistes sont autant et même plus jonchées de mendiants que les contrées indifférentes sur ce genre de progrès.²⁷

Selon Daniel Compère, la machine qui est censée être la « marque de la puissance humaine sur les forces naturelles, et symbole du progrès, en vient à avoir une action nuisible et dangereuse. »²⁸. Ainsi, il est bien de remarquer que d'une manière contradictoire les progrès scientifiques ont ravivé des peurs séculaires. Les produits de cette technologie envahissante sont source de frayeurs, comme le souligne Françoise Gaillard :

La machine fait peur parce qu'elle est associée à l'idée de monstre. Sa carapace constituée de plaques de métal rivées ou boulonnées l'apparente aux animaux antédiluviens. On croirait voir courir sur nos rails, ou sillonner nos mers, (locomotives ou bathyscaphes) quelque mammifère ou quelque cétacé sorti de la préhistoire. Il y a là un curieux paradoxe : la machine dont le règne appartient pourtant au futur semble surgir d'un passé immémorial, peuplé d'animaux fabuleux, aussi réveille-t-elle souvent des terreurs ancestrales.²⁹

Selon le médiéviste Claude Lecouteux, le monstre serait d'ailleurs :

la manifestation littéraire de bien des craintes : peur de l'homme face à une nature dont il ne comprend ni ne domine les forces, peur de tout ce qui sort de l'ordinaire, peur de l'altérité, de l'extranéité, les deux allant souvent de pair.³⁰

L'œuvre d'Arthur Machen transcrit cette peur primordiale, ainsi le docteur Raymond dans *The Great God Pan* sacrifie sa fille adoptive à son désir de percer les secrets de la Nature ; il provoque sa perte en lui faisant découvrir au moyen d'un procédé chirurgical ce qui devait rester invisible à l'œil humain. Dans *The Island of Doctor Moreau*, Herbert George Wells souligne la parenté, rendue effective par Darwin³¹, entre l'Homme et l'animal. Le docteur Moreau, en tentant de créer une nouvelle humanité à partir d'espèces animales aux moyens d'actes chirurgicaux et de greffes, illustre parfaitement le phénomène de l'hybridation qui contribue à effacer la frontière entre l'Homme et la Bête.

²⁷ Charles Fourier, *Nouveau Monde industriel et sociétaire*, 1829, cité par Daniel Compère, « Les monstres nouveaux », *Romantisme, La machine fin-de-siècle*, 1983, N°41, pp. 91-99., p. 95.

²⁸ Daniel Compère, « Les monstres nouveaux », *Romantisme*, 1983, N°41, « La machine fin-de-siècle », pp. 91-99, p. 95.

²⁹ Françoise Gaillard, « Présentation », *op. cit.*, pp. 3-4.

³⁰ Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 185.

³¹ Le darwinisme est une source d'inspiration pour les auteurs de fantastique et de science-fiction, cette influence a été notamment étudiée par Philippe Clermont, *Le Darwinisme dans la littérature de science-fiction : images, modernité et évolutions*, Thèse de littérature comparée dirigée par Denise Terrel, Université de Nice, 1998.

Nous verrons que l'être humain est incapable de supporter la vue des créatures monstrueuses parce qu'elles portent en elles une énergie provocatrice impossible à maîtriser ; elles représentent le risque d'un retour à la bestialité originelle. Il semble que le monstre incarne la part dionysiaque³² refoulée par les restrictions apolliniennes, qui persiste, même si elle est enfouie, au sein de l'être humain. Ainsi, nos créatures monstrueuses nous apparaissent comme l'incarnation fantasmatique des pulsions primitives. Robert Louis Stevenson offre une œuvre majeure sur la dualité de la nature humaine avec *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dont l'originalité réside notamment dans le fait que le docteur Jekyll devient le propre sujet de ses investigations contre nature et donc l'objet de ses expérimentations scientifiques.

La théorie de l'évolution des espèces de Darwin, en démontrant que l'Homme et le singe partagent un ancêtre commun, fait voler en éclats les certitudes anthropocentristes de l'humanité. De même, Freud, en élaborant la psychanalyse, est à l'origine d'un véritable séisme intellectuel, l'être humain devient l'objet d'une exploration visant à mettre à nu son intériorité la plus intime et qui aboutit à rendre effective sa scission interne. De plus, la théorie de l'inconscient révèle à l'Homme son impossibilité d'exercer un contrôle absolu sur lui-même. Il prend conscience que, dans une certaine mesure, il n'est pas maître de tous ses actes, son inconscient qui l'anime tout en restant pour l'essentiel inconnaissable, influe sur son mode d'être. Eli Zaretsky lorsqu'il évoque la publication de *L'Interprétation des rêves* (1899), rend compte de ce profond bouleversement qui annonce :

une nouvelle façon d'être humain, tout à la fois psychologique, interpersonnelle et refusant de porter un jugement. Toutes les nouvelles tendances fin-de-siècle - la séparation psychique de l'individu de tous temps et lieu concrets, le nouvel encouragement donné à la libération des pulsions, la force explosive de la sexualité, la construction de mondes intérieurs complexes qui ne reproduisaient en aucune manière une réalité extérieure - étaient visibles dans ses pages. Cette nouvelle façon d'être humain, à laquelle on devait bientôt donner le nom de "modernisme", allait transformer la tradition libérale du XIXème siècle.³³

Après les découvertes de Darwin et de Freud, le statut de l'Homme omniscient est ébranlé, l'individu prend conscience de sa fragilité, de la précarité de l'humanité et de sa part

³² Les notions de dionysiaque et d'apollinien ont été notamment employées par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Les deux forces fondamentales, celle de la mesure, de la maîtrise de soi, et celle du déchaînement, sont ainsi symbolisées par les dieux grecs Apollon et Dionysos, et c'est de leur dualité que serait issu le développement de l'Art.

³³ Eli Zaretsky, *Le Siècle de Freud, Une histoire sociale et culturelle de la psychanalyse*, Préface d'Elisabeth Roudinesco, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Editions Albin Michel, 2004, p. 82.

d'ombre. Il est alors possible d'interpréter l'entreprise prométhéenne de tératogénie artificielle comme une réponse au pessimisme fin-de-siècle et à la crainte de voir s'éteindre l'humanité. Découvrir le secret de l'étincelle de vie permettrait ainsi de la reproduire à volonté, de créer une espèce améliorée. Cependant, nous verrons qu'en pratique, tenter de créer un homme artificiel n'est pas une chose aisée, le résultat n'étant presque jamais à la hauteur de l'ambition prométhéenne. En effet, nous pourrions notamment remarquer que les hommes artificiels dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule* de Jules Hoche souffrent de vieillissement accéléré. De même, dans *Le Singe*, l'entreprise prométhéenne du héros est un échec. Maurice Renard et Albert-Jean mettent en scène Richard Cirugue, un demiurge avorté, désireux de créer un homme à son image, scrupuleusement à son image puisque son procédé a notamment recours à la photographie intégrale. Il pourra engendrer des doubles parfaits oui mais uniquement à l'état de cadavres, semblables en tous points mais dépourvus de l'étincelle de vie.

En quête du mystère de l'origine, le savant tente de s'élever et donc de se séparer de l'humanité pour pénétrer des lieux interdits, et ainsi satisfaire son orgueil démesuré. Nous allons voir que l'ambition excessive, consistant à devenir l'égal de Dieu, induit généralement un châtement excessif. Le savant, en ne respectant pas la distinction et la complémentarité des éléments masculin et féminin, en créant sans procréer, ne peut provoquer que le chaos. La figure prométhéenne, en proie à son *hybris* destructeur, c'est-à-dire à son orgueil démesuré, provoque ainsi le renversement de l'ordre divin et de l'ordre naturel en tentant de surpasser Dieu et la Nature. Dans *The Surgeon's Experiment*, William Chambers Morrow nous offre l'une des figures du savant fou les plus cruelles. Cette nouvelle à l'atmosphère macabre nous raconte la fin tragique d'un jeune homme devenu le cobaye de sordides opérations et d'odieuses expérimentations d'un chirurgien sadique qui s'acharne sur lui au point de le déposséder de son identité d'être humain.

En affirmant pouvoir rationaliser le Monde, la science n'a pas fait disparaître la peur, au contraire elle lui a fourni une nouvelle matière. En effet, cette société encline à tout démystifier constitue le cadre idéal pour que le fantastique puisse surgir, puisque ce dernier a besoin d'un carcan rationnel pour pouvoir exister. Ainsi, selon Roger Caillois « Le fantastique

n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison. »³⁴. De plus, l'analyse de la figure du savant fou permettra de montrer

comment les écrivains se sont emparés des découvertes de la science positive pour en donner une interprétation surnaturelle, fondée sur le personnage à la fois prestigieux et mystérieux du savant. Si ce personnage fascinant apparaît aussi souvent dans les récits fantastiques de la fin du siècle c'est en raison même des découvertes considérables qui, bousculant les certitudes anciennes, placent ce héros de la modernité au cœur même de la révolution du savoir.³⁵

Le monstre artificiel symbolise la révolte de l'Homme contre ses propres limites et incarne la *libido sciendi* transgressive de son créateur. Ce type de personnage permet l'évocation du rapport malheureux et conflictuel de l'être au Monde par des images puissantes, pleines de fureur répondant à une esthétique de l'excès et du contraste. Nous verrons également que les œuvres de notre corpus, nourries par l'imaginaire scientifique, proposent une revalorisation des mythes avec qui elles poursuivent une même quête des origines. Au même titre que les légendes et les superstitions, les mythes sont une véritable source d'inspiration pour les auteurs fantastiques, selon Roger Bozzetto :

Le texte fantastique se bâtit, lui aussi, en utilisant des choses anciennes et enfouies, pour mettre en échec et terroriser la raison. La remise au jour, dans le présent, de "choses" - sous forme d'anamnèse ou de découverte - crée le scandale. L'innommable, autre nom de l'enfoui, se révèle. La trame superficiellement cohérente de notre univers, se déchire et l'irrationnel s'impose emportant tout sur son passage. Ce qui ainsi surgit, ce que peuvent être des strates anciennes de la psyché comme l'anté-humain chez les loups-garous, d'anciennes superstitions, [...] ³⁶

Cette citation souligne le lien unissant la littérature fantastique à la fois à la peur primordiale sous la forme des mythes et à l'inconscient. En effet, comme l'a brillamment démontré Jean Bellemin-Noël, le texte fantastique permet une véritable immersion dans l'inconscient :

[...] il est tentant d'envisager comme principe explicatif une certaine manifestation des fantasmes, fantasmes dont l'origine n'est pas ici en cause mais dont on pressent qu'ils opèrent d'une façon libératrice, gratifiante ou anxiogène (ou de toutes ces façons à la fois). On poserait, en somme, que le fantastique se justifie et s'organise grâce aux relations d'identité, de sublimation ou de compensation qu'il entretient avec le fantasmatique, en rejoignant l'analyse de Freud lorsqu'il considère que le sentiment de l'Unheimliche équivaut à un accès

³⁴ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965, p. 30.

³⁵ Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 117.

³⁶ Roger Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir, fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, op.cit., p. 63.

névrotique bénin ayant quelque chose à voir avec un refoulé qui fait retour pour fasciner, c'est-à-dire terroriser et séduire. Dans ses activités voilées, ou dans sa langue figurée, l'inconscient manifeste son goût pour les situations où il retrouve des scènes "oubliées", pour les scénarios qui lui paraissent comme répétant les positions relationnelles sur lesquelles il brode dans ses rêves ou ses formations délirantes.³⁷

Le comparatiste André Siganos a signalé que « la parenté entre mythe et phantasme est loin de faire l'unanimité, puisque J. Clavreul les distingue radicalement en ce que le mythe, pour lui, raconte ce qui doit être dit (pouvoir socialement structurant), alors que le phantasme relève de ce qui doit être tu « parce que en rapport avec la structure du sujet »³⁸. Contrairement à ce que pense J. Clavreul, il nous paraît que le mythe et le fantasme sont inextricablement liés. Nous partageons le point de vue de Mircea Eliade qui est « sensible au fait que dans la récitation mythique comme dans la cure psychanalytique il y a cette volonté d'anamnèse permettant de ressaisir le passé pour s'en rendre maître. »³⁹. De même, selon Freud les mythes sont « les vestiges déformés des fantasmes de désir de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité »⁴⁰. Les mythes reproduiraient ainsi sous une forme collective, l'organisation de la psyché individuelle propre à chacun. D'ailleurs il est bien de noter que c'est sur un mythe que repose la doctrine psychanalytique, en effet, Freud a reconnu dans le mythe d'Œdipe l'expression des premières pulsions d'amour et de destruction éprouvées par tous durant l'enfance, ce qui lui a permis d'élaborer le complexe d'Œdipe⁴¹.

L'inconscient individuel est mis en relation avec les mythes et les représentations culturelles, permettant ainsi au genre fantastique de faire le lien entre le passé et l'intime. En se nourrissant et en travaillant la matière première que constitue la mythologie gréco-latine, le fantastique parvient à plonger le lecteur au plus profond de son être intime et à lui révéler des vérités enfouies qui remettent en cause son identité puisque « là où le mythe rassure, le

³⁷ Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatisques », *Littérature*, N°2, Mai 1971, pp. 103-118, p. 114.

³⁸ *Le Désir et la perversion*, Paris : Seuil, « Le champ freudien », 1967, p. 199, cité par André Siganos dans *Le Minotaure et son mythe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 11.

³⁹ Cité par André Siganos dans *Le Minotaure et son mythe*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁰ Cité par Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris : Editions Nathan, 1996, p. 48.

⁴¹ Le complexe d'Œdipe est défini par « la représentation inconsciente par laquelle s'exprime le désir sexuel ou amoureux de l'enfant pour le parent du sexe opposé et son hostilité pour le parent du même sexe. », Elizabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Editions Fayard, 1997, p. 743.

fantastique inquiète. »⁴². Pour cette raison, il nous semble nécessaire de proposer une analyse textuelle de notre corpus alliant la mythocritique et la textanalyse. En effet, ces deux méthodes interprétatives des œuvres nous semblent les plus appropriées pour mener à bien notre lecture de l'identité monstrueuse.

La mythocritique nous permettra de mettre au jour les liens tissés entre l'imaginaire individuel de nos auteurs et un fonds anthropologique primordial, en cela nous serons en accord avec le postulat de base de la mythocritique :

La mythocritique [...] prend pour postulat de base qu'une image obsédante, un symbole moyen, peut être non seulement intégré à une œuvre, mais encore, pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond et plus vaste que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique⁴³

L'intérêt de la lecture comparative réside notamment dans l'exploration de l'intertextualité qui souligne que tout texte est et met en relation avec des mythes de manière consciente ou inconsciente. Notre étude va donc s'appuyer sur le mode d'analyse littéraire fondé par Pierre Brunel, la mythocritique, qui traite de « l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte »⁴⁴. Maurice Emond, définit deux approches de la méthode mythocritique : « le lecteur peut partir d'un récit mythique, d'une figure mythologique ou d'un archétype pour ensuite l'appliquer au roman. Ou il peut partir d'indices thématiques et de motifs divers pour remonter jusqu'au récit mythique. »⁴⁵. La seconde approche nous semble la mieux indiquée pour notre étude, après un examen attentif de notre corpus, il s'agira de relever de manière systématique les images clés et d'y repérer la présence latente ou patente de mythes afin d'être en mesure d'interpréter les similitudes et les modifications qui leur ont été apportées.

En outre, au niveau de l'analyse intratextuelle, nous utiliserons aussi les outils de la textanalyse telle que l'élabore progressivement Jean Bellemin-Noël depuis une trentaine d'années, il s'agit d'une :

lecture psychanalytique d'un texte, à partir de l'hypothèse première que tout texte est travaillé par des forces inconscientes qui peuvent être perçues et décrites. Elle se définit [...] comme "

⁴² Roger Bozzetto, *op.cit.*, p. 135.

⁴³ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 48.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ Maurice Emond, « Les approches thématique et mythocritique », *Québec français*, N°65, 1987, pp. 88-91.

la reconstitution d'un discours de désir sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent des autres œuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur.⁴⁶

Plus précisément, sa méthode d'analyse consiste à se mettre

à l'écoute du texte. On prête l'oreille à ce que n'avouent pas d'emblée les scénarios, à ce que ne disent pas les personnages, à ce que recouvrent les décors, à ce que déguisent les figures de rhétorique, à ce que murmurent les mots, les rimes, les sons. Grâce à une sorte de connivence avec le texte qui ressemble à un "auto-transfert" - ce qui veut dire que l'on ne distingue plus l'analyste et l'analysant -, on perçoit ou on recrée en soi, on revit peu à peu des fantasmes, des stades, des figures, tout le possible des formations qui ont été répertoriées par la doctrine psychanalytique mais qui se présentent ici dans une tenue originale.⁴⁷

En accord avec la définition du textanalyste donnée par Jean Bellemin-Noël, nous allons donc tenter de rendre compte et de partager notre interprétation personnelle construite par autotransfert. Nous construirons des lectures interprétatives du corpus, attentives à la circulation du désir dans les textes, aux formations textuelles inconscientes, ainsi qu'aux réécritures d'un substrat mythologique. En ayant recours aux concepts freudiens pour lire les œuvres, nous pourrons ainsi être en mesure de pénétrer au cœur même de nos textes fantastiques et tenter de décrypter leur sens caché, leurs significations enfouies, latentes ou/et inconscientes. Freud a lui-même montré la voie en proposant une lecture psychanalytique de la nouvelle *Gradiva*⁴⁸ de Jensen, et de celle d'Hoffmann, « Le marchand de sable⁴⁹ ».

Notre lecture mythocritique nous permettra de montrer comment les textes étudiés ingèrent le mythe et réussissent ainsi à le ranimer. De plus, la textanalyse de notre corpus aura pour dessein de souligner la persistance des pulsions animales primitives qui habitent l'Homme. Les travaux de Freud sont tout à fait éclairants pour notre étude de la figure monstrueuse, à la lumière de ses théories sur l'inconscient et de la révélation de l'existence au sein de la psyché humaine de l'instance du « ça » nous pourrons appréhender le monstre comme une projection des angoisses et des désirs refoulés. La figure monstrueuse permet une incarnation parfaite de ce que Freud désigne comme « la partie obscure, impénétrable de notre

⁴⁶ Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris : Editions Nathan, 1996, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸ Voir *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen*, Traduit de l'allemand par Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, Précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Wilhelm Jensen, Traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris : Gallimard, 1986.

⁴⁹ Voir *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985.

personnalité »⁵⁰ et qu'il compare au « chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. »⁵¹. Il ne s'agira pas de plaquer les concepts freudiens sur notre corpus et produire dès lors une lecture attendue, prévisible ; mais plutôt de délier (dé-lire) le travail de l'inconscient de l'écrivain au cœur du texte qui lui échappe – s'émancipe – par le mouvement même de l'écriture créatrice. Un travail de formation/déformation de l'univers de la représentation produit, de façon inextricable, par les désirs refoulés, la fantasmatique secrète et le projet intentionnel de l'artiste. Sensible au « plaisir esthétique [qui] naît de l'obscurcissement d'une écriture qui fait mystère de ce qu'elle dit. »⁵², nous tenterons d'éclaircir ce mystère et de lire ce que le texte signifie effectivement, par delà le sens annoncé ou mis en écran par l'auteur.

Notre étude ne proposera pas une simple juxtaposition de réécritures des œuvres-clés que constituent *Frankenstein* de Mary Shelley, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson et *The Island of Doctor Moreau* d'Herbert George Wells. En nous référant à la figure mythique de l'homme artificiel inauguré par Mary Shelley, il s'agira pour nous d'étudier l'hypertextualité, définie par Gérard Genette comme l'ensemble des relations « unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »⁵³. En analysant les torsions faites à l'hypotexte, nous allons étudier les écarts significatifs afin de souligner l'originalité des hypertextes aussi bien que leurs dettes.

Notre analyse débutera par un compte rendu détaillé des œuvres de notre corpus : il s'agira moins de raconter vainement les textes, que de mobiliser les éléments – les lexies dirait Roland Barthes – jugés problématiques, significatifs ; autrement dit, d'identifier les points de résistances à la lecture, les obscurités des textes tout autant que leurs fausses évidences. Puis nous procéderons à la manière de Jean-Michel Racault lorsqu'il a défini le scénario mythique de la robinsonnade⁵⁴, au moyen d'un découpage séquentiel nous pourrions

⁵⁰ Freud, *Nouvelles Conférences*, Cité par Marie-Thérèse Laveyssièrre, in *Freud Choix de textes*, Paris : Editions Masson, 2003, p. 176.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Bernard Terramorsi, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Textes réunis par Sophie Geoffroy-Menoux, Paris : Editions L'Harmattan, 1998, pp. 235-250.

⁵³ Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, p. 13.

⁵⁴ Voir Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre 1675-1761*, Oxford : The Voltaire foundation, 1991.

ainsi déterminer une organisation structurale stable qui témoignera de l'unité profonde de notre corpus.

Notre quête de l'identité monstrueuse intégrera, comme nous l'avons vu précédemment, les réflexions de Gwenhaél Ponnau issues de *La folie dans la littérature fantastique* dont le chapitre 2 est consacré au mythe du savant fou. De même, Nathalie Prince nous fournit une analyse des *Célibataires du fantastique*⁵⁵, que nous mettrons à profit dans notre étude spéculaire du créateur et de sa créature. En effet, ces personnages se caractérisent notamment par une solitude extrême, une véritable mise à l'écart de la société qui est souvent volontaire pour le premier tandis qu'elle est généralement subie par le second. Ils nous permettront d'aborder le phénomène du célibat, au XIXème et jusqu'au milieu du XXème, qui est regardé comme un écart à l'équilibre hygiéniste et bourgeois, une singularisation toujours entachée du soupçon mêlant asocialité, intellectualisme, perversité.

Puis, nous nous intéresserons à la rémanence des mythes au sein de nos textes, et tout particulièrement aux mythes de Prométhée et de Gorgô. Les fabricateurs de créatures artificielles de nos textes, véritables sculpteurs de la chair monstrueuse, incarnent tout à la fois le Prométhée *pyrophore* de la version grecque et le Prométhée *plasticator* de la version latine, en effet, le voleur de feu devient démiurge en insufflant l'étincelle de vie à un être fabriqué de ses mains. Nous construirons l'étude mythocritique de notre corpus à partir notamment des travaux du mythologue Jean-Pierre Vernant, spécialiste des figures de l'altérité en Grèce antique. Dans notre chapitre consacré au pouvoir de fascination de la créature monstrueuse, il s'agira de rendre compte et d'analyser ce phénomène qui implique que :

Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face et qui, par la terreur que ses traits et son œil mobilisent, s'empare de lui et le possède.⁵⁶

En nous appuyant sur la théorie de Freud sur l'*Umheimliche* : « l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées »⁵⁷, nous tenterons de comprendre et d'exposer les raisons de l'épouvante suscitée

⁵⁵ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique, essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002.

⁵⁶ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris : Editions Hachette, coll. « Textes du XXème siècle », 1985, p. 80.

⁵⁷ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, op.cit., p. 258.

par le monstre, étranger *et* familier, *intrange* pour reprendre le mot de Bellemin-Noël. Ainsi, nous tâcherons d'analyser la créature monstrueuse en tant que signe avertisseur, qui dévoile la monstruosité constitutive de l'humanité.

Ensuite, nous nous intéresserons à la notion d'abjection⁵⁸, que Julia Kristeva définit dans *Pouvoirs de l'horreur* comme une violente et obscure révolte de l'être contre ce qui le menace et qui semble venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant. Ces travaux se révéleront être une aide précieuse pour aborder et interpréter les descriptions physiques des créatures monstrueuses, ainsi que l'image de la naissance de l'humanité. Il s'agira de proposer une interprétation de ce motif récurrent du retour au limon primordial, grâce notamment aux théories freudiennes du fantasme de retour dans le sein maternel et de la scène originaire. Fantasme de retour dans le sein maternel, dont Jean Bellemin-Noël précise qu'il « est couramment entendu comme désignant le paradis, le jardin d'Eden prénatal, alors qu'il a son envers négatif dans l'espèce d'existence semi-léthargique qui est le propre de la vie intra-utérine. »⁵⁹.

En partant de l'hypothèse que le texte du monstre c'est le texte monstre, il s'agira de nous intéresser à ce *voilement* du texte littéraire qui dé-montre un savoir qui excède le récit qui en parle. Notre étude alliant une mythocritique et une textanalyse n'aura pas pour objectif de dresser un portrait-type du personnage du monstre fabriqué, mais d'étudier sa complexité, sa composition littéraire, pour démontrer que le monstre avertit du pire tout en le faisant être là dans et par un texte littéraire expérimentant les limites de l'univers de la représentation.

⁵⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 181.

⁵⁹ Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 25.

CHAPITRE I

RESUME DES ŒUVRES DU CORPUS PRIMAIRE

Nous avons décidé de limiter notre champ d'étude à l'analyse de sept œuvres. Ce choix obéit aux exigences d'une recherche analytique souhaitant proposer une lecture interprétative et systématique d'un corpus restreint plutôt qu'un vain inventaire de ces éléments constitutifs. En circonscrivant de manière précise notre sujet, nous avons pour objectif un décryptage minutieux des textes, il faudra opérer une véritable dissection de chaque ouvrage composant notre corpus, afin d'être en mesure d'atteindre sa structure profonde, polysémique et ambivalente – en partie inconsciente à l'auteur –, toujours masquée par une façade narrative convenable, un écran où viennent s'abîmer les lecteurs pressés. Il ne s'agira pas de réaliser une psychocritique telle qu'elle est définie par Charles Mauron puisque nous allons nous intéresser uniquement aux œuvres, à leurs significations effectives dans la clôture même du texte et aussi – c'est là notre différence avec Bellemin-Noël – dans son intertexte mythologique.

Avant de débiter l'interprétation des œuvres, et compte tenu de notre méthodologie analytique, il nous semble nécessaire de proposer un résumé circonspect de chacun des ouvrages étudiés dans l'ordre chronologique de leur parution. On admet qu'un résumé n'est jamais neutre, mais constitue la première étape de l'appréhension d'une œuvre.

Walton, un jeune homme devenu navigateur afin de découvrir des régions inexplorées, écrit à sa sœur au cours de sa longue expédition pour tenter de découvrir un passage par le Pôle. Lors de ce périple, il se trouve témoin d'événements étranges. Dans un premier temps et alors que son bateau est bloqué par la glace dans un endroit désertique, il aperçoit une forme humaine d'une stature gigantesque à bord d'un traîneau. Puis, le lendemain matin, il recueille l'occupant d'un traîneau à la dérive, cet homme très affaibli est Victor Frankenstein. Walton s'efforce de prendre soin de ce dernier pour qu'il recouvre la santé. Après quelques jours, son état s'améliore et Walton peut s'entretenir avec lui, tandis qu'il lui confie son projet, le visage de Victor s'assombrit. Frankenstein retrouve en son sauveur la même folie qui l'a jadis animé et pour lui éviter de commettre les mêmes erreurs, il va lui raconter sa propre histoire. Walton se montre admiratif de cet homme, il lui reconnaît de nombreuses qualités et voit en lui l'ami qu'il a toujours désiré.

Victor Frankenstein débute donc le récit de sa vie en rendant compte de la rencontre de ses parents : Alphonse et Caroline. Son père a pris pour épouse, une femme beaucoup plus jeune que lui, la fille d'un ami mort ruiné ; ensemble ils se sont installés en Italie, et c'est à Naples que leur premier fils Victor naît. Le couple a l'habitude de se rendre dans les maisons les plus pauvres pour faire la charité, c'est durant l'une de ses visites que Victor et sa mère rencontrent une petite orpheline prénommée Elizabeth. Au retour d'Alphonse, le couple adopte la petite fille, elle est désignée comme un "joli cadeau" offert au fils Frankenstein. Après quelques années, la famille retourne à Genève, le jeune garçon s'y lie d'amitié avec Henry Clerval.

A l'âge de treize ans, Victor découvre par hasard dans une auberge un livre de Cornélius Agrippa, ce dernier aura un impact décisif sur sa vie. Son père quant à lui n'accorde pas beaucoup d'attention aux nouvelles lectures de son fils, il tente de l'en détourner mollement mais la curiosité de Victor est trop forte et très vite il se procure d'autres ouvrages d'alchimistes. Il se met ainsi en quête de l'élixir de vie afin d'immuniser l'Homme de toute forme de maladie. A quinze ans, Victor connaît une nouvelle révélation en voyant un chêne

être foudroyé, il se tourne alors vers l'étude des mathématiques et porte son intérêt aux théories sur le galvanisme et l'électricité.

Peu de temps avant son départ pour l'université d'Ingolstadt, Victor doit affronter la mort de sa mère. Cette dernière succombe à la fièvre scarlatine qu'elle a contractée en soignant Elizabeth. A son arrivée à Ingolstadt, la rencontre avec son professeur d'histoire naturelle ne se passe pas bien, M. Kempe ne cache pas son mépris pour les lectures alchimiques de Victor. En revanche, le premier cours du professeur Waldman fait figure de révélation et devient source d'une motivation sans limites pour pénétrer les mystères de la création.

Pendant deux ans, le jeune homme se passionne pour ses études et travaille sans relâche notamment sur la structure du corps humain. Afin de percer le secret de la vie, il n'hésite pas à se confronter à la mort, en effet, ses travaux l'obligent à se rendre dans les charniers et les tombeaux pour en arracher la matière première de ses expériences. Une fois le processus de génération découvert, Victor fabrique le corps à qui il insufflera la vie, afin de faciliter et d'accélérer sa conception il le crée d'une taille gigantesque. Durant la fabrication de son œuvre, Victor s' imagine devenir le créateur d'une nouvelle race et être à l'origine de l'immortalité. Pendant plusieurs mois, il se consacre exclusivement à ses travaux avec une ardeur passionnée, il renonce à toute vie sociale et ne quitte plus son laboratoire. Il met ainsi sa santé en danger, puisqu'au fil du temps il se met à souffrir d'accès de fièvre et de nervosité extrême.

Finalement, une nuit de novembre, l'animation de la créature a lieu, et c'est lorsque le projet touche à sa fin que Victor se rend compte de son erreur. Malgré sa tentative pour le rendre beau, face à son œuvre, le créateur ne ressent que du dégoût et de l'horreur. Incapable de rester à ses côtés, Victor se retire dans sa chambre où épuisé il finit par sombrer dans un sommeil perturbé par des cauchemars. Il rêve ainsi qu'il retrouve Elizabeth, mais alors qu'il l'embrasse la jeune femme se métamorphose, elle prend la forme du cadavre de sa mère, enveloppé dans un linceul dont les plis grouillent de vers. A son réveil, il surprend le monstre soulevant le rideau du lit pour l'observer. Ce dernier essaie de lui parler mais il ne sort de sa mâchoire ouverte que des sons inarticulés. Alors que la créature tente de le retenir, Victor s'enfuit par les escaliers.

Le lendemain, alors que le savant erre dans les rues, il se retrouve face à Clerval, cette visite inattendue le comble de joie. De retour à son appartement et à son immense soulagement, Victor constate le départ du monstre, cependant sa santé se détériore. Pendant plusieurs mois, Victor souffre de fièvre nerveuse et doit garder le lit. Puis une fois rétabli, le

jeune homme ne reprend pas ses études scientifiques, il étudie avec son ami les langues orientales.

Durant le mois de mai, Victor reçoit une lettre de son père lui annonçant le décès de son plus jeune frère, William. Lors d'une promenade en famille, l'enfant a disparu et il a été retrouvé étranglé le lendemain matin, il semble que le mobile du meurtre soit le vol d'une miniature, représentant sa mère, qu'Elizabeth avait accepté de lui prêter. Alphonse conjure Victor de rentrer au plus vite pour qu'il puisse les consoler et soulager sa cousine de son sentiment de culpabilité. A son arrivée en pleine nuit aux environs de Genève, Victor décide de se rendre sur le lieu du meurtre de William. Pendant le trajet un orage éclate et alors qu'il admire le spectacle de la nature déchaînée, il aperçoit le monstre le temps d'un éclair, aussitôt il est convaincu de sa culpabilité.

Victor est accueilli par son frère Ernest qui lui révèle l'identité du coupable : il s'agit de Justine Moritz, une domestique très attachée à la famille Frankenstein. La culpabilité de cette dernière a pu être établie grâce à la découverte de la miniature dans ses affaires. Elizabeth est convaincue de son innocence, cependant la justice la condamne à mort. Durant son procès, Victor est rongé par le remords mais il n'intervient pas, il est persuadé que la vérité est impossible à croire. Désespéré après la mort de son frère et celle de Justine, Victor s'efforce de trouver un peu de réconfort en partant en expédition en montagne. A peu près deux mois après la fin du procès, Victor se rend à la vallée de Chamonix, et alors qu'il entame son ascension pour rejoindre Montenvers, le monstre vient à sa rencontre. La première réaction du jeune homme est violente, il se jette sur sa créature, elle le repousse sans difficulté. Cependant, en proie à la curiosité et à la pitié, Victor accepte finalement d'écouter son histoire.

Les premiers instants de la vie du monstre sont confus, il prend du temps pour distinguer ses différents sens. Pendant longtemps il souffre de la faim, de la soif et du froid, il a pour unique source de plaisir le spectacle de la lune et le chant des oiseaux. A chacune de ses rencontres avec les humains, il provoque invariablement l'effroi et se fait attaquer. Il parvient à trouver un refuge dans une cabane accolée à une maison où vit la famille de Lacey. Grâce à une fente dans une des cloisons, le monstre peut ainsi observer ses voisins tout en restant caché à l'intérieur de sa hutte. Il se prend rapidement d'affection pour le vieil homme aveugle, sa fille et son fils. Le monstre est ému par leur tristesse, il tente alors de les aider en leur coupant du bois. Au contact des de Lacey, la créature découvre le langage mais il prend aussi pleinement conscience de sa propre laideur. Pour cette raison, il se résout à ne pas se faire connaître de ses voisins avant d'avoir appris leur langue et être ainsi en mesure de

communiquer avec eux. Le monstre souhaite pouvoir atténuer l'horreur de son apparence grâce à sa parole, il espère être capable de leur inspirer de l'affection car son unique espoir de bonheur réside dans le fait de se faire accepter par la famille. Au printemps, une étrangère rejoint les de Lacey pour le plus grand bonheur de Félix. L'arrivée de Safie va permettre au monstre de bénéficier de cours pour apprendre la langue de ceux qu'il aime appeler ses protecteurs. De même, par l'intermédiaire des leçons dispensées par Félix à la jeune arabe, la créature apprend à écrire dans *Les Ruines* de Volney. En à peu près deux mois, le monstre parvient à comprendre ses voisins, il est donc mieux informé sur leur situation. Les de Lacey ont perdu leur fortune et ont été condamnés à l'exil après que Félix a aidé à s'évader le père de Safie, un riche marchand turc condamné injustement. Ce dernier, une fois en sécurité n'a pas tenu ses engagements, il a tenté de fuir avec sa fille alors qu'il l'avait promise en mariage à Félix. Finalement, Safie a pu profiter d'une absence de son père pour partir à la recherche de Félix.

Pendant une nuit d'août, le monstre trouve une valise contenant des livres qui vont parfaire son éducation : *Le Paradis perdu*, un volume des *Vies des hommes célèbres*, et *Les Souffrances de Werther*. De plus, la créature, ayant appris à lire, est désormais capable de prendre connaissance des écrits de Victor qui se trouvaient dans le manteau et qu'il a emporté avant de s'enfuir. La description de l'horreur ressentie par Victor durant sa fabrication, provoque l'écœurement du monstre qui se met alors à maudire son créateur.

Les de Lacey représentent pour lui son seul espoir d'être heureux, pendant un an il se prépare à leur rencontre. Dans un premier temps, le monstre décide de se faire connaître que du père aveugle, il veut gagner sa sympathie pour qu'il intercède en sa faveur auprès de sa famille. Malheureusement, il n'a pas le temps de mettre son plan à exécution, le retour de Félix, Agatha et Safie interrompt sa discussion avec le vieil homme. Après avoir été roué de coups par le fils de Lacey, le monstre parvient à s'enfuir dans les bois, là il peut donner libre cours à sa colère. Le lendemain, il découvre que les de Lacey ont déménagé, cet abandon provoque chez le monstre une rage violente qui engendre la destruction de la maison et le saccage du jardin. Puis, il se lance à la recherche de Victor, son créateur dont le devoir est selon lui de lui apporter de l'aide.

A la frontière suisse, un nouvel événement renforce sa haine de l'humanité, alors qu'il sauve une jeune femme de la noyade, un homme lui tire dessus et le blesse à l'épaule. Deux mois plus tard, il parvient aux environs de Genève, tandis qu'il se cache dans les champs il aperçoit un enfant, dont il s'empare dans le but d'en faire son compagnon. En raison de son jeune âge, le monstre croit qu'il n'aura pas de préjugés contre son apparence et qu'avec le

temps il pourra s'habituer à sa laideur. William se débat et le menace de représailles de la part de son père : Alphonse Frankenstein, en apprenant le lien de parenté qui unit l'enfant à son créateur, le monstre décide de faire de lui sa première victime. Avant de partir il s'empare de la miniature, il trouve ensuite refuge dans une grange, où se trouve une jeune femme endormie, Justine Moritz. Pour se venger de l'humanité qui l'abhorre, et parce qu'il est condamné à la solitude, le monstre décide de piéger cette innocente en cachant dans un pli de sa robe le portrait qu'il a dérobé à William.

Après avoir raconté son histoire à Victor, la créature lui demande de lui accorder une compagne. Frankenstein se montre tout d'abord inflexible, mais peu à peu les arguments du monstre parviennent à le convaincre, finalement il accepte de créer un monstre femelle à l'unique condition que dès la fin de l'opération, le couple devra s'exiler à l'écart de toute société humaine. Malgré sa promesse, Victor repousse longtemps le début de son entreprise, mais pour se libérer du monstre et pouvoir se marier sereinement avec Elizabeth il se résout à commencer sa seconde œuvre. Victor entame un voyage, durant lequel il veut remplir la promesse faite à sa créature. Clerval et Victor se rendent donc en Angleterre, une fois arrivés en Ecosse les deux hommes se séparent ; Victor, qui n'a confié à personne son lourd secret, préfère s'isoler pour entreprendre la fabrication du monstre femelle. Installé dans une des îles les plus éloignées des Orkneys, Victor s'attelle à sa tâche dans la crainte perpétuelle de voir apparaître le monstre.

Alors qu'il est sur le point d'achever son œuvre, Victor décide finalement de rompre sa promesse parce qu'il est convaincu que le couple monstrueux représenterait une trop grande menace pour l'humanité. Sur le seuil de la cabane, le monstre assiste ainsi à la destruction de sa compagne par son créateur. Désespéré et assoiffé de vengeance, il menace Frankenstein : « Je serai avec toi le soir de tes noces ! ». Avant de partir, Victor nettoie et récupère ses instruments, il fait aussi disparaître en mer les restes du monstre femelle, à son réveil le lendemain son bateau est à la dérive. Il finit par atteindre un petit port irlandais, et c'est là qu'il est accusé du meurtre de son ami Clerval, retrouvé mort la veille sur la plage. Victor, sous le choc, est victime d'une violente fièvre qui le plonge dans un délire hallucinatoire, ainsi durant près de deux mois sa vie est en danger. Grâce au magistrat Kirwin, Victor peut bénéficier de soins médicaux et de la présence de son père. Après être parvenu à recouvrer sa santé et avoir été innocenté, il peut ainsi repartir pour Genève et épouser Elizabeth.

Une fois le mariage célébré, le jeune couple se rend dans une auberge pour sa nuit de noces, c'est là que la créature met sa menace à exécution. Alors que Victor examine les recoins de la maison en vue de débusquer le monstre, ce dernier assassine Elizabeth dans la

chambre nuptiale. Le jeune marié découvre alors le corps sans vie de son épouse jeté en travers du lit conjugal, puis il voit le monstre l'observer par la fenêtre avant de s'enfuir. Terrassé par le chagrin Alphonse Frankenstein meurt quelques jours plus tard, Victor quant à lui perd la conscience de la réalité. Au terme d'un enfermement de plusieurs mois, le jeune homme se lance à la poursuite de sa créature. La traque mène le créateur et son monstre jusqu'au Pôle Nord, ce dernier favorise la progression de son poursuivant en lui laissant de la nourriture ou encore des messages pour attiser sa haine et lui indiquer la route à suivre. Alors qu'il n'y avait plus que quelques mètres les séparant, la mer de glace se fend entre eux et éloigne ainsi une nouvelle fois les deux ennemis. Après avoir dérivé plusieurs heures, Victor a été recueilli par Walton et son équipage.

A la fin de son histoire, Victor demande à Walton de poursuivre son œuvre, de tuer le monstre. Le navigateur fait part de ses impressions à sa sœur, il est convaincu de la véracité des faits qui viennent de lui être racontés. Malgré les tentatives de Walton pour redonner goût à la vie à Victor, ce dernier s'y refuse, son unique objectif est de détruire son œuvre, et son seul réconfort réside dans ses hallucinations qui lui permettent de retrouver les siens.

Après avoir été piégé par la glace, l'équipage prend peur et est résolu à convaincre leur capitaine de rebrousser chemin dès que cela sera possible et ce en dépit des exhortations de Victor à poursuivre leur voyage. Walton est donc contraint de renoncer à son expédition. Alors que le bateau s'apprête à retourner en Angleterre, Victor meurt. Quelques heures plus tard, Walton surprend aux côtés du cadavre, le monstre, qui est venu se repentir devant son créateur. Face aux reproches du navigateur, la créature affirme être rongée par le remords et n'avoir été que la victime de l'injustice des hommes. Il prétend se haïr lui-même plus que personne ne pourrait le faire. Puis il annonce à Walton son intention de se suicider, il veut se diriger vers l'extrémité la plus septentrionale du globe pour y dresser son bûcher funéraire. Une fois réduit en cendres, il trouvera la paix, et il emportera avec lui le secret de sa création, évitant ainsi qu'elle puisse être réitérée. Après ces derniers mots, la créature s'enfuit par la fenêtre avant de disparaître sur son radeau de glace.

- *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886] de Robert Louis Stevenson

Le notaire M. Utterson a l'habitude de faire une promenade dominicale avec un parent éloigné, M. Enfield, lors de l'une de ces sorties ce dernier s'arrête devant une porte, qui lui rappelle une étrange affaire à laquelle il a assisté. Une nuit d'hiver, à trois heures du matin, il a été témoin d'une agression d'une fillette par un homme de petite taille mais d'une grande cruauté. Après l'avoir percuté par accident, l'homme n'a pas hésité à piétiner froidement le corps de l'enfant avant de partir en la laissant hurlante sur le pavé. Enfield est alors intervenu, il est parvenu à le rattraper et l'a ramené auprès de la fillette. Parmi le groupe de personnes en colère qui s'était formé autour de l'enfant, l'individu gardait un sang-froid sinistre. Il a été finalement contraint à payer cent livres pour éviter le scandale et c'est derrière cette fameuse porte qu'il est allé chercher l'argent. Cet homme affreux dont on perçoit une difformité sans pouvoir la définir est M. Hyde, et la maison dont il a la clef est quant à elle la propriété d'un homme respectable, le docteur Jekyll. Utterson était déjà au courant de ce dernier élément puisque son ami, le docteur Jekyll, lui a confié son testament, et Hyde y est désigné comme son unique légataire.

Convaincu que son ami est victime d'un chantage, Utterson veut l'aider. Pour avoir plus d'informations il se rend chez le docteur Lanyon, ce dernier a réalisé des recherches en commun avec Jekyll, mais il y a une dizaine d'années les deux hommes se sont éloignés parce que leurs visions de la science étaient devenues inconciliables. Lanyon n'ayant pas été en mesure de le renseigner, pendant des jours et des nuits Utterson surveille la porte de la maison de Jekyll dans l'attente de découvrir le visage de ce fameux Hyde. Une nuit la rencontre a enfin lieu, lorsqu'Utterson lui affirme que c'est Jekyll qui lui a parlé de lui, Hyde s'énervait car il sait qu'il s'agit d'un mensonge. Le notaire rend visite à Jekyll, ce dernier étant absent il en profite pour interroger son domestique, Poole, qui lui apprend que Hyde ne vient jamais de ce côté de la maison, il entre et sort par le laboratoire, qui est une ancienne salle de dissection.

Deux semaines plus tard, Jekyll organise un dîner où sont conviés d'anciens camarades dont Utterson. A la fin du repas, ce dernier essaie de mettre Jekyll en garde contre Hyde mais sans succès, au contraire il lui demande même de bien s'occuper de son légataire au moment venu. Un an plus tard, la fille d'un domestique assiste depuis sa fenêtre à l'assassinat de Danvers Carew par Hyde. Le meurtrier s'est acharné sur sa victime avec une

fureur simiesque, le battant à mort avec sa canne. Danvers Carew portait sur lui une lettre adressée à Utterson, ce dernier est prévenu par la police et va identifier le corps, et il reconnaît également la canne brisée comme étant celle qu'il avait offerte à Jekyll. Le notaire et le commissaire se rendent ensuite chez Hyde, il est absent mais une vieille femme leur ouvre la porte, ils découvrent alors dans ses appartements l'autre moitié de la canne qui a servi au meurtre.

Dans l'après-midi Utterson se rend chez Jekyll, Poole le conduit à son cabinet, il trouve son ami très affaibli. Jekyll lui demande s'il doit remettre à la police une lettre qu'il a reçue de Hyde lui annonçant sa fuite. Utterson repart avec le billet qu'il fait examiner par son expert en graphologie, ce dernier est formel : l'auteur de ce message est Jekyll, seule l'inclinaison est inhabituelle. Après la disparition de Hyde, Jekyll semble revivre, il reprend une vie sociale active mais au bout de deux mois il se cloître chez lui. Utterson se rend chez Lanyon pour en savoir plus mais ce dernier refuse de lui parler de Jekyll, le notaire remarque que l'état de santé de son ami est inquiétant, il meurt quinze jours plus tard. Le soir des funérailles, Utterson revient à son cabinet avec un courrier que lui a adressé Lanyon avant de mourir, ce pli contient une autre enveloppe à n'ouvrir qu'en cas de disparition ou de mort de Jekyll. Le notaire continue à rendre visite à Jekyll, mais de manière de moins en moins fréquente ; il est d'ailleurs soulagé de rester sur le seuil et d'avoir des nouvelles par Poole. Les dernières informations recueillies sont mauvaises, le docteur est abattu, il semble rongé par des soucis. Lors d'une de leurs promenades dominicales, Utterson et Enfield pénètrent dans la cour de Jekyll pour jeter un œil aux fenêtres, et c'est à l'une d'elle que ce dernier apparaît. Les trois hommes entament une conversation quand tout à coup le visage de Jekyll se métamorphose, il prend une expression de terreur et de désespoir affreux qui épouvantent Utterson et Enfield. Ces derniers quittent la cour tandis que la fenêtre se referme en un éclair.

Une nuit, Poole vient chercher Utterson pour l'emmener chez Jekyll, la situation est critique, tous les domestiques sont apeurés et rassemblés dans le vestibule. Poole conduit le notaire au cabinet de son maître pour lui faire entendre la voix de celui qui l'occupe, ce n'est pas Jekyll. Selon le domestique, son patron a été assassiné il y a déjà une semaine, au moment où ils l'ont entendu invoquer Dieu. Depuis ce jour-là, l'être qui a pris possession de son laboratoire réclame sans cesse un médicament spécifique, il l'a envoyé le chercher chez tous les droguistes de la ville mais sans succès, la poudre n'est jamais assez pure. Poole a vu le nouvel occupant du cabinet, il portait un masque, le domestique est certain qu'il ne s'agissait pas de Jekyll. Utterson tente d'apporter une explication rationnelle à toute cette histoire, il est possible que Jekyll souffre d'une de ces maladies qui défigurent, et c'est pour cette raison qu'il

vit en reclus et qu'il porte un masque. De même, cette hypothèse explique le changement de voix et la recherche du médicament. Poole reste persuadé que la personne qu'il a vu n'était pas Jekyll, sa taille était trop petite, c'était Hyde. Utterson décide de pénétrer dans le cabinet, pour ce faire le domestique force la porte à coups de hache. A l'intérieur, les deux hommes découvrent le corps de Hyde, il s'est suicidé, Jekyll quant à lui reste introuvable. En examinant la porte arrière donnant sur la petite rue, ils ne découvrent qu'une clef brisée et tâchée de rouille. Ils remontent au cabinet et trouvent sur la table de travail une grande enveloppe contenant trois plis : un testament en faveur d'Utterson, un court billet de Jekyll daté du jour même et où il lui demande de lire en premier le récit de Lanyon, et enfin un paquet volumineux revêtu de plusieurs cachets.

Lanyon raconte comment le lendemain du dîner organisé par Jekyll, ce dernier lui a envoyé une lettre pour lui demander son aide. Il devait lui rendre deux services, forcer son laboratoire pour récupérer le contenu d'un tiroir qu'il devait ensuite remettre à l'homme qui se rendrait à minuit à son propre cabinet. Cet homme est Hyde, et il provoque chez Lanyon comme chez tous les autres un même dégoût. Hyde prépare devant le docteur une mixture, puis il lui demande s'il souhaite se montrer raisonnable, ce qui consisterait à le laisser partir avec sa préparation sans rien lui demander, ou alors s'il préfère céder à la curiosité. Avant d'avoir sa réponse, il le met en garde car un nouveau domaine de savoir risque de s'ouvrir à lui. Lanyon choisit la seconde option, après avoir accueilli sa réponse avec une certaine jubilation, Hyde boit donc sa préparation et se métamorphose sous les yeux du docteur.

La créature se met à crier, elle râle, titube et se cramponne à la table pour se maintenir debout, ses yeux sont fixes et injectés de sang, sa bouche haletante reste ouverte, il semble se dilater, sa face devient noire et ses traits paraissent fondre et se modifier. Lanyon reconnaît alors Jekyll, quatre jours plus tard, au moment où il écrit sa lettre, il se demande s'il y croit, une seule chose est sûre, il sait qu'il ne survivra pas longtemps après avoir vu un tel spectacle.

Le récit de Jekyll revient quant à lui sur son passé, depuis toujours il a conscience de la profonde dualité de son existence, ce qui le pousse à projeter une séparation de ces éléments constitutifs de son être. Il parvient ainsi à composer un produit capable de faire place à une seconde forme représentative de son moi inférieur, il s'agit de Hyde. Son double est d'une plus petite taille parce que sa vie de labueur n'a pas permis que son mauvais côté se développe trop. Il explique également la raison de la répulsion engendrée par Hyde : elle résulte du fait que son monstre est constitué uniquement de ses mauvais côtés alors que les êtres humains sont issus d'une mélange de bon et de mauvais.

Dans un premier temps, Jekyll est séduit par sa création, ce processus de transformation lui permet de s'amuser sans craindre pour sa réputation. Mais peu à peu Jekyll perd le contrôle de la situation, Hyde prend de plus en plus d'importance, le docteur décide alors de renoncer à prendre son breuvage. Cependant, au bout de deux mois, Jekyll succombe à la tentation, Hyde en retrouvant la liberté après une si longue période de claustration est encore plus enragé, c'est à ce moment-là qu'a lieu le meurtre de Danvers. La culpabilité pousse Jekyll à faire disparaître définitivement Hyde mais ce n'est plus possible, l'équilibre de son âme a été détruit. Alors qu'il est sur un banc au Regent's Park il se transforme en Hyde et ce n'est qu'avec l'aide de Lanyon qu'il peut redevenir Jekyll. Dorénavant il est de plus en plus dur de reprendre la forme de Jekyll, l'effet de la poudre s'estompe rapidement.

Le docteur dépérit tandis que son double ne cesse de se renforcer, une haine réciproque unit alors ces deux êtres. Hyde abhorre la nécessité de rester caché, il déteste la mélancolie où s'enfonce Jekyll et il lui en veut de ressentir du dégoût pour lui et donc envers lui-même. Jekyll lui ne supporte plus que le limon de l'abîme puisse s'exprimer par lui, il exècre que cette larve monstrueuse soit emprisonnée dans l'intimité de sa chair. Il écrit ses derniers mots à l'adresse de Lanyon en étant conscient que sa fin est proche puisqu'il n'a plus assez de poudre, et qu'il n'arrive pas à en retrouver, son premier achat était sûrement impur et c'est cette défectuosité qui permettait que s'opère la métamorphose.

Un jeune homme désespéré se rend chez un chirurgien brillant mais de mauvaise réputation, en raison de ses travaux sur la vivisection. Il propose au vieil homme cinq mille dollars en échange de son aide pour mettre un terme à ses souffrances, pour l'aider à se suicider. Le chirurgien réagit violemment à cette requête, selon lui ce jeune garçon ne connaît pas la véritable douleur, il ne souffre au fond que d'un manque de virilité, il lui conseille de se faire interner dans un asile. Après s'être fait insulter, le jeune homme s'emporte lui aussi, il reproche au docteur son hypocrisie, car il sait qu'il s'est déjà rendu coupable de crimes, mais très vite l'autorité naturelle de son interlocuteur parvient à maîtriser sa colère.

Puis, pendant quelques instants, le chirurgien semble être absorbé dans une profonde réflexion, comme s'il se produisait en lui un combat intérieur. Au final, le sens moral est vaincu par l'intelligence et la soif de savoir. Le docteur prend ensuite de quoi noter et procède à un interrogatoire sommaire de son nouveau patient afin de s'assurer que sa disparition n'entraînera pas de recherches, et qu'aucun soupçon ne pourra être porté sur sa personne. Après que le jeune homme lui a renouvelé son consentement absolu et lui a indiqué le choix de sa méthode, une anesthésie générale, le chirurgien le conduit à son cabinet. Il pousse la table d'opération pour mettre à sa place le canapé sur lequel le patient s'allonge pour y recevoir la mort. Avant de fournir la mixture mortelle au jeune homme, le chirurgien lui adresse une dernière question qui lui paraît étrange compte tenu de ce qu'il s'apprête à faire. En effet, le vieil homme lui demande s'il est sujet à des troubles cardiaques, selon lui il s'agit d'éviter de causer toute douleur inutile.

Une fois le liquide avalé, le patient adresse de profondes marques de gratitude à celui qu'il considère comme son sauveur. Pendant les dix minutes nécessaires au produit pour agir, le chirurgien reste auprès du jeune homme, il lui tient la main pour l'accompagner dans ce que ce dernier croit être la mort. Dès que le processus est achevé, le docteur se relève pour poursuivre son projet, il y songe depuis quarante ans, et ce n'est que la première étape qui vient d'avoir lieu. Conscient de risquer la prison, il va tout faire pour garder ses expériences secrètes, son épouse devra elle-même ignorer ce qui aura lieu sous son propre toit. Le chirurgien va s'assurer que sa femme n'a rien entendu de compromettant, une fois convaincu qu'elle ne se doute de rien, il revient auprès du jeune homme inconscient. Il est ravi d'avoir entre ses mains un corps aussi sain, il entame ensuite les préparatifs d'une longue opération. Il

se moque alors de sa victime qui s'est laissée si facilement tromper, il lui a fait croire qu'il l'aiderait à mourir mais au contraire il va tout faire pour la maintenir en vie car désormais il est son cobaye. Après l'avoir plongé dans un état végétatif, le chirurgien va pouvoir expérimenter impunément toutes sortes d'opérations, lui faisant perdre la tête au sens figuré comme au sens propre.

A peu près trois ans plus tard, l'épouse du docteur se rend à la police pour le dénoncer, elle le soupçonne d'être coupable d'une entreprise criminelle mais elle ne sait pas en quoi elle consiste précisément. L'agent chargé de l'enquête considère lui aussi le comportement du mari comme suspect. Ainsi, depuis trois ans le couple ne prend plus les repas ensemble, le mari préfère s'isoler dans ses appartements pour dîner. Et il fait toujours attention à bien fermer sa porte à clef. De plus, la quantité énorme de nourriture qu'il emporte avec lui ne peut pas lui être uniquement destinée. Il a fait renforcer les portes et condamner une fenêtre. Sa femme a également raconté avoir entendu des bruits de coups portés avec fureur contre le mur. Selon l'agent de police il est très probable que l'épouse du chirurgien souffre d'un déséquilibre mental compte tenu de ce qu'elle dit avoir vu, sa description confuse semble aberrante mais elle repose sur des éléments concrets. Il est convaincu qu'elle a réellement vu quelque chose d'horrible qui l'a terrifiée.

Deux jours plus tard, elle apporte au policier des extraits d'un manuscrit rédigé par son mari au sujet de ses expériences. Les feuilles sont déchirées mais une partie du texte reste lisible, le chirurgien y évoque ses recherches et ses travaux sur les nerfs moteurs et sensitifs. Il rend compte aussi d'une conséquence de l'une de ses opérations, il s'agit d'un développement musculaire extraordinaire. L'opération qui consistait en l'ablation du cerveau a engendré un déséquilibre, en supprimant la moitié de la consommation de l'énergie, le corps s'est vu attribué une ration double de vitalité. De plus, la nature n'étant plus soumise aux principes habituels, un développement incontrôlé et aléatoire a eu lieu, l'exigence en nourriture a ainsi augmenté et provoqué un accroissement incessant de la force physique. Les notes du chirurgien rapportent également un incident étrange : il a failli être tué par sa créature, qui en enlevant le bouchon de sa "bouche artificielle" a vidé le contenu de son estomac et est donc devenue enragée à cause de la faim. Il affirme qu'elle se montre d'une grande docilité quand elle est nourrie, mais elle peut parfois être agitée si l'afflux sanguin au cervelet n'est pas régulier, ce dernier est enfermé dans une boîte d'argent et ne peut plus être déplacé.

Après la lecture de ces notes énigmatiques, le commissaire autorise l'agent chargé de l'enquête ainsi que trois coéquipiers à pénétrer dans la maison du chirurgien pour mettre un terme à cette étrange affaire. Le lendemain, à une heure du matin, un premier policier passe

par la lucarne et pénètre successivement dans les deux chambres contiguës qu'il trouve vides. Il découvre ancré solidement au sol, un anneau où est fixée une chaîne. Il remarque également que la porte intérieure de la pièce adjacente a un système de fermeture spécial dont la manœuvre pour l'actionner ne peut être découverte que de manière fortuite. Une fois rejoint par ses coéquipiers, le groupe de policiers quitte la chambre pour se rendre dans le corridor. Ils entendent des bruits, au fond de la maison une créature semble se déplacer de manière hésitante, ils perçoivent aussi le sifflement d'une respiration ainsi que le son de hoquets. L'épouse brusquement réveillée par ces bruits est prise de terreur, elle quitte sa chambre pour tenter de s'enfuir. Cependant, une fois arrivée dans le sombre corridor, elle se cogne à un objet et elle tombe sur une masse chaude, flasque et toute remuante. L'épouse du chirurgien a à peine le temps d'émettre un dernier cri avant d'être écrasée entre les bras du monstre.

Alerté par le hurlement, le mari armé d'un couteau et d'une lampe court au corridor, les quatre policiers le suivent en restant à distance. Après la découverte du cadavre de sa femme, le docteur fou de rage se précipite vers le monstre. A ce moment là, les quatre policiers découvrent la créature, un être horrible à l'apparence humaine, une masse difforme, nue, grouillante, où à la place de la tête se trouve une petite boule de métal. Alors que le chirurgien lève son couteau en direction du monstre, la police lui ordonne de s'arrêter, il n'obéit pas et il lance avec fureur son couteau qui vient s'enfoncer dans la créature en face de lui. Avant de pouvoir le blesser à nouveau, le chirurgien est attrapé par le monstre, pendant leur lutte la lampe se brise et provoque un violent incendie. Les agents de police sont séparés du créateur et de sa créature par le feu, ils les voient continuer à s'entretuer entre les flammes. Une heure suffit pour qu'il ne reste plus que des ruines et des cendres là où se tenait la maison du chirurgien.

Le docteur Raymond discute sur sa terrasse avec son ami Clarke, il l'a convié à venir assister à une opération chirurgicale qu'il s'apprête à pratiquer sur une jeune femme qu'il a recueillie. Cette opération a pour objectif de rendre visible le monde qui se cache sous la surface lisse de la réalité ordinaire. L'intervention va permettre à Mary de voir le dieu Pan, et par son intermédiaire le docteur Raymond cherche ainsi à accéder aux secrets de l'univers. Il est convaincu d'y parvenir et pour ce faire il n'hésite pas à prendre le risque de sacrifier une innocente. Il a recueilli Mary alors qu'elle était seule et dans la misère, il estime alors pouvoir disposer de sa vie comme il l'entend.

Le docteur conduit ensuite Clarke devant une lourde porte fermée à clef, derrière laquelle se trouve son laboratoire. Cette pièce comporte peu de mobilier, ses murs sont recouverts de rayons où s'accumulent une multitude de fioles et de bouteilles de couleurs et de formes différentes. Pendant qu'il observe son ami s'atteler aux préparatifs de l'opération, Clarke perçoit une odeur étrange, qui ne ressemble pas à celle d'un produit chimique. Le jeune homme sombre dans une sorte d'état de somnolence, il se met alors à rêver à une promenade qu'il a faite un jour d'été il y a une quinzaine d'années, puis peu à peu sa rêverie devient confuse, son souvenir se transforme. Clarke a ainsi l'impression de pénétrer en un endroit inconnu où la dissolution de l'âme et du corps paraît imminente, il entend ensuite une voix l'invitant à sortir, puis il ne reste plus que de l'obscurité.

A son réveil, Raymond part chercher Mary, avant que ne débute l'opération et à la demande du docteur, la jeune fille affirme sa volonté de se remettre à lui en toute confiance. Après avoir obtenu un dernier baiser de sa part, elle se livre aveuglément aux mains du chirurgien.

Le docteur Raymond commence par endormir Mary grâce au liquide huileux contenu dans une fiole verte, puis il procède à une incision dans son cerveau. Clarke détourne son regard pendant l'acte chirurgical. Une fois l'opération terminée, les deux hommes attendent le réveil de la jeune femme. Après quelques minutes, Mary ouvre les yeux, dans un premier temps son regard semble laisser transparaître une sorte de fascination, elle tente même de saisir quelque chose d'invisible mais très vite son visage change d'expression. Désormais, les traits de la jeune femme traduisent une profonde répulsion, elle se met à trembler de terreur, puis elle tombe au sol en poussant des cris d'épouvante.

Trois jours plus tard, l'état de Mary ne s'est pas amélioré, sa rencontre avec le dieu Pan a laissé des lésions irréversibles, la jeune femme a perdu la raison. Pendant quelques années, à cause de la culpabilité ressentie envers Mary et de l'horreur éprouvée lors de cette tragique aventure, Clarke s'est tenu éloigné du monde occulte. Mais son désir de connaître les secrets les plus enfouis de la Nature a été finalement le plus fort, il reprend donc ses recherches et revient à ses *Mémoires pour prouver l'existence du diable*. Il s'agit d'un ouvrage écrit de sa main rassemblant les histoires les plus étranges collectées au cours de sa vie.

Le lendemain de la visite de son ami Phillips, Clarke entame la dixième relecture du récit que ce dernier lui a fait d'incidents qui ont eu lieu il y a quelques années dans une petite ville de campagne. Il y a onze ans, Hélène, une orpheline de treize ans, a été envoyée par son père adoptif dans ce coin tranquille situé à la frontière du Pays de Galles et à proximité d'une immense forêt afin qu'elle puisse grandir aux côtés d'enfants de son âge. Selon la volonté de son parent, la famille d'accueil devait laisser la jeune fille occuper son temps comme elle le désirait, c'est ainsi que la plupart de ses journées elle les passait en forêt. Physiquement l'orpheline est différente de la population, son teint pâle et olivâtre contraste avec le reste des habitants.

Le premier incident a lieu un jour d'été, un an après son arrivée. Le fils d'un laboureur, Trevor, alors âgé de sept ans, s'est éloigné de son père après lui avoir apporté son repas, puis il s'est endormi. Un chant bizarre réveille l'enfant et le conduit à proximité d'Hélène. Il découvre ainsi la jeune fille jouant avec un homme étrange et nu, ce dernier est d'une telle horreur qu'il pousse Trevor à fuir pour se réfugier auprès de son père. Pendant plusieurs semaines le jeune garçon est terrifié par celui qu'il nomme « l'homme du bois », cette créature horrible peuple désormais tous ses cauchemars. Au bout de trois mois, son état s'étant amélioré l'enfant accompagne son père chez son employeur, il reste alors seul dans le hall de la demeure, cependant il est très vite victime d'une crise de panique. Trevor est emmené dans une chambre où un médecin lui administre un calmant, alors qu'il est reconduit chez lui une nouvelle crise se produit au même endroit que la première. On découvre alors que la panique de Trevor est causée par un masque de pierre qui est exposé dans le hall, il s'agit d'une antiquité romaine retrouvée récemment lors de travaux dans les fondations. L'enfant a ici reconnu « l'homme du bois » dans ce masque représentant un faune ou un satyre. Après ces événements, l'enfant garde d'importantes séquelles dans son développement intellectuel, depuis il souffre de retard intellectuel.

Le second incident a eu lieu il y a six ans et concerne Rachel, la meilleure amie d'Hélène. Les deux jeunes filles se rendaient souvent en forêt et peu à peu la mère de Rachel a

remarqué des changements dans le comportement de sa fille, elle a l'impression que cette dernière est ailleurs, qu'elle sombre peu à peu dans un état de langueur inquiétant. Un soir, la mère de Rachel surprend sa fille en pleurs, elle est très angoissée mais elle accepte de se confier. Clarke interrompt ici sa lecture, il se souvient du trouble qu'il a ressenti hier lorsque son ami lui a raconté la fin tragique de cette jeune fille. En vain, il s'est efforcé à ne pas croire en ces puissances mystérieuses qui sont capables de prendre possession du corps humain.

Quelque temps plus tard, Villiers, un ami de Clarke vient lui rendre visite pour lui demander son avis sur l'histoire étrange qui est arrivée à l'un de ses anciens camarades. A sa sortie d'un restaurant, Villiers a été abordé par un mendiant, et à sa stupéfaction il a reconnu en lui Charles Herbert, un ancien ami perdu de vue depuis six ans. Désireux de connaître les circonstances qui ont provoqué sa ruine, Villiers entraîne Herbert dans une rue sombre de Soho pour que celui-ci puisse lui raconter son histoire au calme. Il lui explique alors que sa situation misérable est le résultat de son mariage avec une certaine Hélène Vaughan, il a fait sa rencontre chez des amis seulement trois mois avant de l'épouser. Cette jeune femme d'une troublante beauté se disait orpheline d'une mère italienne et d'un père anglais. La nuit de leurs noces, son épouse l'a initié à un monde effroyable, elle lui a fait voir et entendre des choses monstrueuses dont l'horreur est inimaginable au commun des mortels. Après un an de mariage, Hélène a disparu en emportant la fortune d'Herbert, et en laissant un homme brisé aussi bien physiquement que moralement. Au contact de son épouse, le jeune homme a été complètement corrompu, la décrépitude de son corps est en accord avec son âme torturée, finalement il mourra de faim peu de temps plus tard.

Quelques jours après cette rencontre, Austin, un ami de Villiers, lui raconte l'affaire de Paul Street, il y a trois ans un gentleman avait été retrouvé mort dans la cour de la maison occupée par le couple Herbert. L'autopsie et les analyses n'ont pas été en mesure de déterminer officiellement la cause de la mort. Cependant, étant ami avec un des médecins chargés de cette affaire, Austin a pu obtenir ses conclusions : le gentleman était mort de suites d'une terreur extrême, il était littéralement mort de peur. Austin évoque aussi son regret de ne jamais avoir croisé Mme Herbert, la description qu'il avait eue d'elle avait suscité sa curiosité, en effet, selon ceux qui l'ont croisée sa beauté hors-norme fascine autant qu'elle répugne.

Villiers raconte ensuite à Clarke la visite qu'il a effectuée de l'ancienne demeure des Herbert à Paul Street. Dès son arrivée à l'intérieur de cette lugubre bâtisse, il ressent un profond malaise. En explorant les différentes pièces, il découvre sous une pile de vieux journaux, le portrait d'une femme. Malgré le scepticisme de Clarke, Villiers est résolu à poursuivre son enquête et avant de partir il montre à son hôte le fameux portrait de Mme

Herbert. En observant le dessin, Clarke se remémore le souvenir de Mary, et il est pris de malaise après avoir découvert le prénom inscrit au verso : Hélène. Il est désormais convaincu du caractère étrange de cette affaire et il donne rendez-vous à Villiers dans une semaine. Cependant, quelque temps après il se rétracte et adresse une lettre à Villiers où il lui fait part de son désir de ne plus rien savoir de cette affaire et il enjoint son ami à faire de même, il lui conseille de tout oublier et de brûler le portrait.

Lors d'une promenade, Villiers raconte toute l'histoire à Austin, le comportement de Clarke lui semble suspect, il le soupçonne de cacher des informations. Arrivés dans Ashley Street, les deux hommes s'arrêtent devant une maison à la façade accueillante, les fenêtres sont ornées de fleurs rouges et blanches et habillées de rideaux de couleur claire. Il s'agit de la propriété de Mme Beaumont, une femme très riche, une nouvelle venue dans le cercle mondain londonien. Austin invite ensuite Villiers dans son appartement, il sort d'un coffre un ouvrage que lui a légué son ami peintre, Arthur Meyrick, ce dernier est mort des suites d'une maladie alors qu'il séjournait à Buenos Aires. Villiers ouvre le livre et découvre une série de dessins en noir et blanc plus horribles les uns que les autres, représentant un monde monstrueux peuplé de Faunes et de Satyres, la dernière image est celle d'une femme, Mme Herbert.

Le suicide de Lord Argentine choque l'opinion publique, rien chez ce gentleman avide des plaisirs mondains ne laissait présager cette fin tragique. Le lendemain d'un dîner chez Mme Beaumont, le corps sans vie du Lord a été découvert dans sa chambre par son valet. Il s'est suicidé par strangulation, au moyen d'une corde attachée au pied du lit. Ce suicide est le premier d'une série, en effet, en espace de deux semaines trois autres suicides ont lieu. Tous ces hommes étaient des gentlemen riches sans problèmes et donc sans aucune raison apparente de mettre un terme à leur vie. Peu après le quatrième suicide, Austin vient rendre visite à Villiers, il lui apprend qu'il a écrit au docteur qui s'est occupé de son ami Meyrick pour connaître les circonstances de sa mort. Il lui fait également part de sa rencontre avec Mme Beaumont qui a eu lieu quelques jours auparavant, il a été troublé par cette jeune femme, car en dépit de la perfection de ses traits elle lui avait semblé étrange. Il avait l'impression de reconnaître quelque chose en elle tout en ayant la certitude de ne jamais l'avoir croisée avant ce jour, son expression avait quelque chose de vaguement familier.

La conversation des deux hommes est interrompue par un vacarme venant de la rue, un cinquième suicide a eu lieu. Austin sort pour se procurer un journal et lit à son ami l'article relatant le suicide de Sidney Crashaw, retrouvé pendu à un arbre de son jardin. Villiers est en possession d'éléments sur cette affaire, en effet, il a croisé Crashaw, à deux heures du matin

c'est-à-dire peu avant sa mort, alors qu'il sortait de chez Mme Beaumont. Grâce au réverbère il n'y a pas de doute possible l'homme qu'il a vu sur le seuil de Mme Beaumont était bien Crashaw. Pendant quelques instants Villiers a observé cet homme et ce qu'il a vu l'a terrifié, il a découvert le visage de l'enfer. Crashaw lui, ne l'a pas remarqué, il semblait comme aveugle au monde qui l'entourait, son regard paraissait absorbé par quelque chose d'invisible à tous sauf à lui.

Trois semaines plus tard, Villiers donne rendez-vous à Austin, il veut lui révéler la véritable identité de Mme Beaumont. Persuadé que la jeune femme doit avoir un passé trouble, il a mené son enquête dans Queen Street. Il s'agit d'un endroit très mal famé où lui-même parfois aime s'immerger pour le seul plaisir d'approfondir ses connaissances du genre humain. Etant déjà connu des habitants du quartier, il a obtenu facilement des informations, on lui a notamment raconté l'histoire de Mlle Raymond. Il y a cinq ou six ans, cette jeune fille est venue s'installer dans Queen Street, elle y est restée un an et depuis elle revient régulièrement pour de plus ou moins brefs séjours. Cette femme a une très mauvaise réputation, son mode de vie serait selon les rumeurs en parfait accord avec les dessins de Meyrick. Villiers s'informe de ses habitudes et il guette alors au jour et à l'heure indiqués, à son arrivée il reconnaît en Mlle Raymond, Mme Herbert. Il la suit toute la journée et découvre grâce à l'une de ses connaissances, que cette jeune femme est également connue sous le nom de Mme Beaumont. Villiers montre ensuite à Austin un manuscrit rédigé par un rescapé des dîners organisés par Mme Beaumont, cet homme à qui il ne reste plus beaucoup de temps à vivre y fait part des amusements monstrueux proposés par la jeune femme à ses invités. Austin survole une phrase qui lui cause un tel trouble qu'il jette à terre le document.

Villiers considère toute cette affaire comme la réactualisation d'un mystère antique, ces événements seraient la conséquence de la rencontre avec le dieu Pan, et derrière ce symbole divin se révèlent les puissances infernales qui sont tapies au sein de toutes choses. Au contact de cette énergie effroyable, l'âme et le corps ne peuvent que se corrompre, et cette corruption engendre une dissolution inexorable. Villiers est résolu à mettre un terme à cette horreur, il veut d'abord se rendre chez Clarke pour lui rapporter les derniers éléments car il sait qu'il détient des informations sur cette affaire, puis ensemble ils iront chez Mme Beaumont. Villiers s'est procuré ce matin le moyen de faire cesser toute cette histoire, il a acheté une corde se terminant par un nœud coulant, il donnera le choix au monstre : il le laissera seul avec la corde pendant quinze minutes, si à son retour tout n'est pas réglé il fera appel à la police. Avant de partir, Austin fait part des dernières nouvelles de Buenos Aires, selon le docteur, Meyrick est mort des suites d'une dégénérescence de l'organisme dû à un

choc violent, à la fin de sa lettre il est indiqué que le peintre n'avait pas de connaissances à l'exception d'une femme de très mauvaise réputation du nom de Vaughan.

A la mort du docteur Matheson, des notes personnelles relatant un événement étrange ont été retrouvées, elles sont datées du jour de la mort d'Hélène Vaughan. Le médecin a assisté à l'évolution à rebours de l'humanité, la créature s'est transformée sous ses yeux. La métamorphose a eu lieu dans un état de confusion immonde où le corps humain s'est dissout lui-même, en passant par différents stades où la distinction des sexes s'est vue reniée et où la parenté animale a été prouvée.

Après avoir assisté à la mort d'Hélène, Clarke a quitté la ville pour rejoindre Caermaen, là où a vécu Hélène. Dans un musée il a pu observer un pilier en pierre blanche dont l'inscription rendait hommage au dieu Nodens, le dieu de l'Abîme, en souvenir des noces accomplies dans l'ombre. A son retour, Clarke écrit au docteur Raymond, il veut comprendre comment il a pu reconnaître les yeux de Mary au moment de la mort d'Hélène.

Le docteur Raymond révèle toute la vérité à son ami, neuf mois après l'opération, qui lui a permis de voir Pan, Mary a donné naissance à une petite fille, Hélène. Peu après l'accouchement la jeune femme est morte, laissant ainsi sa fille aux soins du docteur Raymond. Dès sa naissance Hélène a été pour lui une source d'angoisses, durant son enfance il l'a surprise à de multiples reprises avec son horrible compagnon. Il a fini par la faire partir loin de lui parce que sa présence lui était intolérable. Le docteur Raymond affirme son soulagement d'apprendre la mort d'Hélène, et de savoir que désormais elle est avec les siens.

Edward Prendick, naufragé de la *Dame Altière*, est secouru par la goélette *La Chance rouge*, à son bord il est soigné par un passager, un médecin du nom de Montgomery. Prendick est un jeune homme qui dispose d'une petite fortune qui lui permet de se consacrer à l'étude de l'histoire naturelle, il a notamment fait des recherches sous la direction d'Huxley, ce qui plus tard semblera impressionner le patron de Montgomery. Pour le moment ce dernier est uniquement accompagné de son domestique, M'ling et de sa cargaison : une meute de chiens, un lama, un grand puma et de nombreuses caisses remplies de lapins.

Le visage de M'ling provoque une profonde aversion chez Prendick, il a l'impression de reconnaître ses traits et ses gestes tout en étant persuadé de n'avoir jamais croisé dans sa vie une semblable créature. De même, l'équipage ne peut supporter sa présence, le capitaine lui-même, un ivrogne agressif, s'en prend physiquement au domestique. Montgomery reproche au capitaine son comportement, le ton monte alors entre les deux hommes et c'est grâce à l'intervention de Prendick qu'une bagarre est évitée. Au coucher du soleil, ils arrivent à proximité de l'île sans nom sur laquelle Montgomery doit débarquer le lendemain. Ce dernier passe la soirée avec Prendick, il le questionne sur les changements de Londres, il est curieux car cela fait une dizaine d'années qu'il a dû quitter la capitale à la suite d'un incident. Après avoir quitté Montgomery, Prendick rencontre M'ling, dont le regard le trouble profondément, au point que pendant un instant il voit ses terreurs enfantines ressurgir. Cette dernière nuit qu'il passe sur le bateau est très mauvaise, son sommeil est agité par des cauchemars.

Au lever du jour, le débarquement sur l'île s'organise, un homme aux cheveux blancs est monté à bord du bateau et il discute avec Montgomery. Pendant ce temps, le capitaine annonce à Prendick son intention de se séparer de lui aussi sans plus attendre. Il pense alors pouvoir compter sur le secours de Montgomery mais celui-ci refuse de l'accueillir, il n'a pas le pouvoir de le sauver car le vieil homme est le seul véritable maître de l'île. Prendick est finalement débarqué de force par l'équipage, il se retrouve donc sans provisions ni avirons dans son ancien canot déjà à moitié rempli d'eau.

Alors qu'il est seul et abandonné, il voit finalement la chaloupe de Montgomery se diriger vers lui, son canot est pris en remorque et conduit sur l'île. Pendant le trajet, Prendick observe son escorte : l'homme aux cheveux blancs et à la carrure impressionnante s'entretient

à voix basse avec Montgomery ; tout comme M'ling, les trois hommes d'équipage sont d'une laideur monstrueuse, au point que leur seule vue soit capable de provoquer la nausée. Les matelots s'expriment dans une langue inconnue, une succession de sons gutturaux que Prendick a pourtant l'impression d'avoir déjà entendus quelque part sans pouvoir savoir où. Pendant le déchargement, le vieil homme entame la discussion avec son invité, il lui apprend notamment que l'île est une sorte de station biologique, puis Montgomery et lui relâchent une quarantaine de lapins, le reste des cages est amené vers un enclos.

Prendick est conduit à sa future habitation, à proximité de l'entrée principale de l'enclos il accède par une petite porte à une pièce sobrement meublée, une porte intérieure communique avec une cour pavée qu'il a juste le temps d'entrevoir avant que Montgomery ferme la porte. En effet, il est strictement interdit d'ouvrir cette porte qui donne à l'intérieur de l'enclos. Prendick reste seul après avoir entendu Montgomery appeler l'homme aux cheveux blancs du nom du docteur Moreau, dans un premier temps il se rappelle uniquement avoir déjà entendu ce patronyme mais sans se souvenir dans quelles circonstances. Ce n'est qu'après le départ de M'ling venu lui apporter son repas qu'il se remémore l'identité du docteur Moreau. Il s'agit du physiologiste de renom qui a été mêlé à un scandale public il y a dix ans, on lui reprochait la cruauté gratuite de ses expériences sur les animaux. Le docteur Moreau n'avait pas obtenu le soutien de la communauté scientifique et il avait préféré s'exiler plutôt que de mettre un terme à ses travaux. Prendick comprend donc que les animaux ramenés vont servir à la dissection mais il reste perplexe sur les raisons qui poussent son hôte à prendre toutes ces précautions pour garder ses recherches secrètes.

Au déjeuner, il est rejoint par Montgomery, il le questionne sur son domestique dont il a aperçu l'étrange oreille pointue et poilue mais il n'obtient pas de réponse. Pendant le repas, les cris du puma se font entendre et ils vont durer tout au long de l'après-midi. Ces hurlements constants poussent Prendick à quitter sa chambre et à s'aventurer à l'intérieur de l'île, il s'endort près d'un ruisseau. Un bruit le réveille et c'est alors qu'il aperçoit un homme à quatre pattes en train de boire, qui s'enfuit en l'apercevant. Le jeune perçoit ensuite des gémissements, pensant qu'il s'agit du puma, il choisit de s'éloigner encore, il trouve sur son chemin une sorte de lichen foliacé formant sur le sol une tache rouge qui lorsqu'on la touche se transforme en matière gluante. Puis il découvre le corps d'un lapin décapité dont le sang venait d'être répandu. Devenant de plus en plus inquiet et ayant la sensation d'être observé, Prendick décide de retourner à l'enclos.

Il arrive dans une clairière où se trouvent trois créatures, deux mâles et une femelle, elles semblent opérer un genre de rituel : elles répètent en rythme une récitation en procédant

à une sorte de danse. C'est en observant cette étrange cérémonie que le jeune homme prend conscience de la raison de sa répulsion : l'animalisme de ces êtres, en effet, derrière l'apparence humaine de ces trois créatures il a reconnu un animal familier, le porc.

Avant que la nuit tombe complètement, Prendick tente de rejoindre l'enclos, il est alors pris en chasse par la créature du ruisseau. Au prix d'une course folle, il parvient finalement à revenir sain et sauf à son habitation. Montgomery lui donne à boire un liquide noirâtre qui lui permet de dormir. Le lendemain, le médecin vient prendre de ses nouvelles et oublie de refermer à clef la porte donnant sur l'enclos. Prendick entend toujours des cris provenant du laboratoire mais désormais il ne s'agit pas d'hurllements d'animaux mais de gémissements humains. Il est convaincu qu'un être humain est torturé, il profite alors de la négligence de Montgomery pour pénétrer dans le lieu interdit.

La première chose qu'il remarque est la présence de sang, puis par une porte entrouverte il voit une créature sanguinolente couverte de bandages, et c'est alors qu'apparaît Moreau. Ce dernier jette Prendick dans sa chambre avant de refermer violemment la porte. Le jeune homme soupçonne le docteur d'opérer des vivisections humaines, et craignant de devenir sa prochaine victime il décide de s'enfuir. Après s'être fabriqué une arme de fortune avec un barreau de fauteuil traversé par un clou, Prendick s'aventure en forêt où il espère pouvoir trouver du secours auprès de certaines créatures. Il rencontre l'Homme-Singe qui avait participé au déchargement de la chaloupe, ce monstre simiesque lui semble moins répugnant que les autres et il décide donc de le suivre jusqu'à son refuge, situé au fond d'une fissure.

Après avoir pénétré à l'intérieur de ce repaire, la main de Prendick entre en contact avec une nouvelle créature, un être rosâtre de la taille d'un enfant qui semble avoir été écorché. L'Homme-Singe l'entraîne ensuite dans une des tanières, dans un coin se trouve le monstre chargé d'apprendre la Loi. Cette créature grise se met à entonner des paroles sur un rythme de mélodie que tous reprennent en chœur, il s'agit d'une suite d'interdictions visant à refréner le comportement animal ; ils doivent respecter la Loi sinon ils risquent d'être conduits à la maison des souffrances pour être punis. Puis il est question d'une autre série de formules à la gloire de leur créateur. Prendick soupçonne désormais Moreau d'avoir animalisé des hommes et de leur avoir inculqué le culte de sa personne. A l'arrivée de Moreau et de Montgomery, Prendick prend la fuite, il est finalement rattrapé mais il pénètre dans la mer car il préfère se noyer plutôt que de devenir le sujet des expériences odieuses du docteur. Le jeune homme s'adresse ensuite aux créatures qui sont venues observer la scène, il tente de les pousser à se révolter contre les savants.

Moreau prend la parole pour le raisonner, il lui révèle son secret en latin, il ne s'agit pas d'hommes animalisés mais au contraire d'animaux qu'il a humanisés. Prendick toujours méfiant accepte finalement de le suivre pour avoir toutes les explications. Après lui avoir montré que l'être sanglant enveloppé de bandages est le puma, Moreau raconte son histoire. Le savant a pour projet de créer une nouvelle humanité à partir d'animaux, il a étudié la plasticité des formes vivantes, la physiologie et l'hypnose, ce qui lui a permis d'être en mesure de façonner un être nouveau aussi bien dans sa composition physique que dans sa structure mentale.

Prendick cherche à connaître les raisons de Moreau, et comment il peut justifier les souffrances qu'il engendre. Selon le savant la douleur n'est rien, d'ailleurs il illustre son propos en s'infligeant volontairement une blessure à la cuisse ; il faut s'affranchir de la souffrance pour pouvoir accéder pleinement aux révélations scientifiques. La douleur et le plaisir sont ce qui rattache l'humanité à l'animalité. Moreau revient ensuite sur ses expériences, après un premier échec avec un mouton, c'est un gorille qui lui a permis de créer son premier homme. Pendant trois ou quatre mois le savant a assuré lui-même l'éducation de sa créature, il lui a appris les rudiments de l'anglais, et des nombres, puis il l'a confié aux six canaques qui les avaient accompagnés à leur installation sur l'île. Aujourd'hui, il ne reste aucun canaque sur l'île, deux sont morts accidentellement, trois se sont enfuis et enfin le dernier a été tué par une créature de Moreau, une sorte de serpent qui avait une force extraordinaire, depuis cet incident le savant s'est contenté de fabriquer des créatures humanisées.

Moreau connaît certaines difficultés, dont la fabrication des mains, la faiblesse intellectuelle, et surtout il est incapable d'atteindre le siège des émotions là où il devrait supprimer les instincts naturels. En effet, il a remarqué que le processus d'humanisation n'est pas définitif, les créatures finissent toujours par régresser à leur bestialité originelle. Dès qu'il perçoit le retour de leur animalité, Moreau rejette les créatures qui vont alors rejoindre le ravin, là elles vivent une sorte de parodie d'humanité.

Le lendemain, Montgomery et Prendick partent en expédition pour rejoindre la source d'eau chaude et voir la fumerolle, sur leur route ils découvrent le cadavre mutilé d'un lapin. Prendick raconte à son compagnon la découverte analogue qui a eu lieu le jour de son arrivée, il lui fait part de ses soupçons sur l'Homme-Léopard. Moreau et son collaborateur sont inquiets, ils craignent que les créatures prennent goût au sang. Le savant décide de faire un exemple avec l'Homme-Léopard pour remédier à la situation et prévenir tout risque de dérive. Il rassemble toutes les créatures autour de lui, et alors que l'Homme-Léopard s'apprête à être conduit à la maison des souffrances pour être puni, il se jette sur Moreau avant de

réussir à s'enfuir. Tout le monde se lance à sa poursuite, Prendick est le premier à débusquer L'Homme-Léopard, replié sur lui-même et figé par la peur. Le jeune homme abat la créature pour abrégier ses souffrances. En observant le corps de l'hybride être emmené à la mer, Prendick prend conscience de toute la cruauté de leur existence, il ne s'agit pas uniquement des douleurs physiques infligées par leur créateur mais aussi d'une souffrance psychique. En effet, les monstres ont été transformés en des caricatures d'hommes enchaînés à la peur de leur maître et tiraillés entre leur nature profonde et le respect d'une Loi arbitraire. Leurs pulsions animales les poussent à se tourmenter puisque la Loi ne leur permet pas de s'entretuer, et Prendick soupçonne d'ailleurs la Hyène-Porc d'avoir participé au meurtre des lapins.

Au bout de six semaines, Prendick n'a qu'une seule obsession : quitter l'île, il passe ses journées seul sur la plage pour guetter l'arrivée d'un bateau. A peu près deux mois après son arrivée, un désastre se produit, tout commence par l'évasion du puma femelle sur lequel le savant avait mis tous ses espoirs. Lors de sa fuite, la créature provoque la chute de Prendick qui lui casse le bras gauche. Moreau est le premier à se lancer à sa poursuite, puis Montgomery part à sa recherche après avoir bandé le bras de Prendick. Ce dernier resté seul entend alors trois détonations de revolver puis il voit revenir M'ling et Montgomery en état de choc.

Ils n'ont pas retrouvé Moreau mais ils ont été attaqués par deux Hommes-Porcs dont les bouches étaient maculées de sang, ils ont réussi à les tuer. Tous les trois retournent ensuite en forêt à la recherche du savant, ils croisent un petit groupe de créatures qui leur annonce la mort du créateur, craignant que l'île ne sombre dans le chaos, Prendick affirme que Moreau n'est pas mort, il a juste changé de forme mais il les observe toujours. Ils se font ensuite conduire jusqu'au cadavre, ils croisent alors sur leur route une petite créature rosâtre poursuivie par un monstre couvert de sang, Prendick l'abat et s'en sert pour mettre en garde le groupe qui les accompagne.

Le corps de Moreau a de nombreuses traces de coups, son visage porte des marques laissées par les chaînes du puma, et l'une de ses mains a presque été entièrement sectionnée. Le puma quant à lui est retrouvé mort à une vingtaine de mètres du savant. Les six créatures et M'ling aident à ramener le corps du démiurge à l'enclos puis ils quittent Montgomery et Prendick. Les deux hommes s'enferment à l'intérieur, ils abattent tout ce qui était encore vivant dans le laboratoire et ils placent ensuite le corps de Moreau sur un tas de fagots. Montgomery se met à boire du cognac, il s'inquiète du sort des créatures et ne veut pas laisser Moreau, il se dispute avec Prendick qui veut à tout prix quitter l'île. Montgomery finit par quitter l'enclos pour rejoindre M'ling, ils reviennent quelques instants plus tard accompagnés

de plusieurs créatures. Prendick entend le groupe à proximité, il perçoit un mélange de cris, de chants ainsi qu'un bruit semblable à du bois que l'on fend, il ne s'en préoccupe pas et préfère chercher des provisions pour préparer sa fuite.

Mais une querelle éclate à l'extérieur et un coup de feu retentit, dans sa précipitation pour rejoindre Montgomery, Prendick brise la lampe sans s'en apercevoir. Sur la plage, il découvre Montgomery à l'agonie, sur lui se trouve le monstre gris, même mort ce dernier ne relâche pas son étreinte, ses griffes enserrant encore la gorge du médecin. Durant cette lutte trois autres créatures dont M'ling, ont été mortellement blessées. Prendick aperçoit alors l'enclos ravagé par les flammes. N'ayant plus aucun refuge sur l'île, il cherche du regard les embarcations, il découvre alors que Montgomery les a détruites, en les brûlant après les avoir mises en pièces. Mais la détresse de son compagnon est telle que sa rage s'évanouit, Prendick accompagne donc Montgomery jusqu'à son dernier souffle.

Peu de temps après, trois créatures sortent des buissons et s'avancent vers lui, il leur fait face avec courage. Prendick ramasse les armes restées sur le sol : un fouet, deux haches et le revolver de Montgomery. Il fait claquer le fouet et exige des créatures qu'elles se prosternent pour le saluer, son sang froid lui permet de se faire obéir. Il se sert des cadavres autour de lui pour les mettre en garde, et il leur donne l'ordre de les emmener dans la mer. Pendant ce temps, la Hyène-Porc s'est approchée, conscient du danger qu'elle représente il se sert du premier prétexte venu, son refus de le saluer, pour tenter de l'abattre mais il rate sa cible. Resté seul, Prendick décide de se rapprocher des huttes, sur sa route un Homme-Chien vient à sa rencontre, malgré l'évidente soumission de ce dernier, il le fait fuir. Le jeune homme finit par se réfugier dans une des huttes du ravin, il y trouve de quoi se nourrir et finit par s'endormir. A son réveil, l'Homme-Chien est à ses côtés, il fait preuve de loyauté et devient donc l'allié de Prendick. Il accompagne le jeune homme qui s'est rendu auprès du feu pour s'adresser à la vingtaine de monstres qui y étaient rassemblés.

Au bout d'une heure de discours, Prendick est parvenu à asseoir plus ou moins son autorité parmi les monstres ce qui lui permet de vivre parmi eux pendant dix mois. Il y a eu des conflits, dont il porte toujours les stigmates, mais il a réussi à se faire respecter grâce à sa maîtrise du lancer de pierre et à ses haches qui lui permettaient d'entailler la chair de ses ennemis. En raison de la régression progressive à la bestialité, peu à peu le ravin devient un lieu infect, Prendick rejoint alors les ruines de l'enclos où il se construit un abri. Malgré leur retour à l'animalité, ces créatures restent étranges car elles sont le résultat d'hybridations donc par conséquent il leur est impossible de revenir à un état normal. Désespéré de ne voir aucun bateau venir pour le secourir, Prendick tente de se construire un radeau mais c'est un échec. Il

doit aussi faire face à la perte de son unique allié, l'Homme-Chien. Ce dernier a été tué par la Hyène-Porc, Prendick arrive tandis qu'elle est en train de se repaître des chairs sanguinolentes de sa victime. Il abat la Hyène-Porc d'un coup de revolver alors qu'elle se jette sur lui.

Finalement un jour, Prendick aperçoit une barque avec à son bord deux hommes, elle vient s'échouer sur la plage et il se rend compte que ses deux occupants sont morts. L'un d'eux a une chevelure rousse semblable à celle du capitaine de *La Chance rouge*, lorsque Prendick sort les deux hommes de la barque, leur corps putréfiés tombent en morceaux. Après avoir fait des provisions, le jeune homme quitte définitivement l'île après un séjour d'un an.

Au bout de trois jours en mer, il est recueilli par un brick, il raconte son histoire au capitaine et à son second mais aucun d'eux ne le croit, ils le prennent pour un fou. Le séjour de Prendick sur l'île l'a profondément changé, au sein du monde civilisé et au contact de ses semblables, il perçoit chez tous ceux qu'il côtoie la marque de l'animalité. Tout autour de lui il distingue la survivance de la bestialité en l'homme, pour cette raison il se retire à l'écart de la société et se consacre à la lecture, à la chimie et à l'astronomie, il y trouve de l'apaisement et de l'espoir.

Un couple en voyage de noces, est débarqué en plein Océan Indien dans un canot après une mutinerie sur leur bateau, le *Samarang*. Maurice d'Autremont, âgé de quarante ans vient d'épouser Yvonne, une jeune femme de dix-huit ans, à sa demande il a accepté de passer sa lune de miel en Extrême-Orient, alors qu'en tant qu'ancien globe trotteur il aurait préféré une retraite paisible. Peu après avoir abordé sur une île volcanique, ils aperçoivent une silhouette parmi les arbres sans pouvoir déterminer s'il s'agit d'un homme ou d'une bête. L'ascension d'une falaise ne leur donne pas plus d'informations.

A la nuit tombée, ils dînent dans leur canot asséché avant de donner leurs restes à un grand singe qui s'était approché de leur feu. Incapable de trouver le sommeil, Maurice entame la lecture du seul roman emporté par sa femme pour leur voyage, *Graziella*. Il finit par s'endormir mais il est brusquement réveillé, et c'est alors qu'il surprend la fuite d'un être étrange dont le visage ne révèle aucune particularité d'aucune sorte, il est impossible de déterminer son sexe, son âge, ou sa race. L'habitant de l'île s'est enfui en emportant l'exemplaire de *Graziella*.

Quelques instants plus tard, le mari part explorer l'île tandis que son épouse reste au campement. Après avoir traversé une rivière, il se dirige vers une sorte de fissure et c'est là qu'il rencontre une pieuvre à face humaine qui prend la fuite avant qu'il ait pu s'avancer vers elle. Puis, il voit une embarcation s'approcher, l'équipage se compose de six personnes semblables au voleur de *Graziella*, tous sont identiques. A l'apparition de Maurice, ils le saluent tous avec déférence, ils le reconnaissent comme un "divin", puis le chef lui propose de séjourner dans leur village, le pays Pur. Après quelques explications, Maurice comprend qu'une partie de l'île est occupée par les Purs, et que cet endroit est interdit aux Immondes, des créatures hybrides monstrueuses qu'ils ont réduites en esclavage. Durant son trajet pour rejoindre Yvonne, il croise une autre de ces créatures et au comble du dégoût et de l'horreur il ne peut s'empêcher de la tuer, à coups de hache il coupe en deux le poulpe humain. Il observe alors les étapes d'une sorte d'évolution à rebours de cette créature, et son retour final à l'état d'une substance semblable à de la gelée qui se dirige vers la mer.

Arrivé au campement, il voit sa femme menacer de son revolver deux Purs, qui se sont montrés trop curieux de l'anatomie féminine. Ensemble ils rejoignent le pays Pur, au contact de leurs hôtes, le couple se rend compte que les Purs ne sont pas des hommes, ils les

soupçonnent d'être des créatures artificielles. Désireux d'éclaircir le mystère, Maurice se rend chez le chef, il le trouve en train d'essayer de lire *Graziella*. Au prix de nombreux efforts, ce dernier est parvenu à apprendre à lire, et c'est cet éveil de la conscience qui lui a permis de se rendre compte de son malheur et de celui de son peuple : aucun d'entre eux ne connaît de sentiments. Il révèle ensuite à son invité ses origines, les Purs et les Immondes ont été créés par un homme, un divin qui habite au nord de l'île dans la Résidence.

De retour auprès d'Yvonne, Maurice se laisse convaincre de visiter le Val Immonde, ils assistent au repas de deux créatures avant de surprendre un couple de monstres en plein accouplement. Armé alors de son sabre, Maurice réitère son geste meurtrier et fend en deux la masse informe. Avant qu'ils aient pu assister à l'étrange spectacle de l'évolution à rebours, ils se font repérer par une créature. Le couple est alors pris en chasse par les monstres du Val Immonde. Piégés dans un ravin, ils sont la proie d'une meute de créatures plus monstrueuses les unes que les autres, qui sont menées par un être étrange, une sorte d'homme-fossile. Ils ne doivent leur salut qu'à l'intervention des Purs, en effet, grâce à des coups de gong, ces derniers parviennent à mettre en déroute les assaillants.

Après cette horrible aventure, le couple est décidé à rejoindre la Résidence pour demander de l'aide à leurs semblables et trouver un moyen de quitter l'île. Après deux jours de marche dans la forêt, ils arrivent à destination. Alors que leur périple touche à sa fin Yvonne est la première à remarquer les marques du vieillissement accéléré dont souffrent les Purs. Avant de pénétrer dans la Résidence, le chef confie une mission à Maurice, il le charge de s'entretenir avec leur créateur pour qu'il accepte de les modifier pour les rendre identiques aux humains, c'est-à-dire capables de ressentir des émotions. Il l'informe aussi que dans huit jours, ils seront de retour pour connaître la décision du demiurge.

Le couple est accueilli à la station de zoologie maritime par un portier, un Alsacien au fort accent allemand, qui a la charge d'une véritable ménagerie installée à l'intérieur de la résidence, il s'agit ici des animaux qui servaient auparavant aux expériences. Dans un premier temps, le demiurge refuse de les rencontrer, il se fait remplacer par son chef de laboratoire, M. Moustier. A l'annonce du nom du créateur : Brillat-Dessaigne, Maurice reconnaît un chimiste très réputé en France, il se souvient avoir appris son départ à la retraite pour des raisons de santé il y a une quinzaine d'années.

Moustier accepte de servir de guide au couple, ils se rendent sur le port où il découvre un yacht où sont entreposées des armes. Le lendemain, le petit groupe se dirige vers les volcans, Yvonne aperçoit une créature semblable à celles du Val Immonde. Cependant Moustier ne la croit pas, selon lui cela est impossible parce que tous les Immondes ont été

refoulés dans les ravins du sud. Il devra pourtant lui donner raison un peu plus tard, car sur le chemin du retour, Moustier capture finalement l'étrange bête aperçue par Yvonne. Après un rapide examen, il déduit que cette créature appartenant aux protozoaires s'est remise à vivre dernièrement, après une période d'enkystement d'une dizaine d'années.

Ils arrivent ensuite au lieu d'où sont sorties toutes les étranges créatures qui peuplent l'île, il s'agit d'une construction cylindrique à ciel ouvert, en partie encastrée dans une paroi de la montagne. Il y a à peu près une dizaine d'années, la foudre s'est abattue sur ce monstrueux berceau donnant naissance aux Purs et aux Immondes, elle a également provoqué une importante fissure d'où s'est échappée la substance nécessaire à l'expérience. La foudre en tombant dans le réservoir a donc créé une sorte de sous-sol, dont ils se sont ensuite servis pour entreposer la dynamite.

Maurice parvient finalement à s'entretenir avec Brillat-Dessaigne, ce dernier lui fait part de ses recherches et lui raconte comment il est parvenu à fabriquer la substance humaine vivante. Sa réussite est notamment due aux travaux d'Huxley sur le Bathybius, qui est une substance que l'on trouve au fond des mers. Il s'agit d'une sorte de gelée animée de mouvements invisibles qui peut s'allonger indéfiniment et se réunifier après avoir été disjointe. La recherche de cet "être des profondeurs" les a amenés sur cette île, après avoir extrait le Bathybius enfoui le long de ses côtes, il a fait édifier un réservoir pour contenir cette matière première. Il a ensuite poursuivi la synthèse chimique des œufs d'animaux inférieurs notamment des mollusques, avant d'y injecter le Bathybius. Les œufs ont pris alors vie mais sans se développer, ils tentent de régler le problème en utilisant le radium mais ce sera finalement la nature même qui lui apportera la solution, sous la forme de la foudre.

Durant l'observation de ses nouvelles créations, il découvre que les œufs humains ne sont pas les seuls à avoir évolué, il aperçoit des fœtus amorphes, dont il ne sait à qui attribuer la paternité. L'origine de ces créatures malformées peut être imputée soit à une erreur humaine, ainsi par mégarde ils auraient opéré sur des déchets de laboratoire, soit à une conséquence de la foudre. Après avoir hésité à les tuer, Brillat-Dessaigne préfère repousser les monstres au Sud de l'île. Quant aux hommes artificiels, tous les trente sont nés identiques et asexués, de plus ils souffrent de vieillissement accéléré, et à l'arrivée du couple il ne leur reste déjà plus beaucoup de temps à vivre. Quelques années auparavant, le savant les a envoyés fonder une colonie au Sud de l'île, et il charge un professeur d'Université, de passage sur l'île pour des recherches sur la botanique, de leur éducation. Cet homme se prend au jeu, et il inculque aux hommes artificiels une théodicée centrée sur la figure de Brillat-Dessaigne, leur

créateur, et c'est à lui qu'ils doivent l'origine des noms de Purs, Immondes, et Divins, cette dernière catégorie rassemble ceux qui portent une barbe semblable à leur créateur.

Brillat-Dessaigne semble persuadé que les Purs sont destinés à vivre dans une sorte de béatitude puisqu'ils sont dénués de sentiments et libérés de toute passion, Maurice quant à lui sait que cela est faux mais il n'en dit rien pour le moment. La conversation est interrompue par le saccage des plantations par des petits céphalopodes dont ils parviennent à venir à bout en utilisant de l'éther. Au coucher du soleil, le couple voit des coolies décharger les armes du yacht. Le lendemain, jour du retour des Purs, Maurice révèle sa mission à Brillat-Dessaigne, mais celui-ci ne peut pas accéder à leur requête. Il se rend ensuite au lieu de rendez-vous avec le chef des Purs, à qu'il annonce l'échec de sa mission. Ce dernier lui conseille alors de fuir avec son épouse parce qu'ils sont venus poser un ultimatum à leur démiurge, en effet, s'il ne cède pas à leur demande, ils feront attaquer la Résidence par l'armée des Immondes.

Pensant trouver dans son sous-sol de la poudre pour les munitions, le portier et deux coolies se rendent au réservoir, là ils se font agresser, et durant la lutte le portier perd la clé de la poudrière. L'état de siège de la Résidence est déclaré, les attaques ont lieu au rythme du gong et du biniou de l'homme-fossile. Ce dernier intrigue Brillat-Dessaigne qui réussit à le faire capturer, à la nuit tombée le calme revient à la Résidence. A vingt-trois heures, une alerte est donnée, les Purs tentent de s'emparer du yacht. Un groupe se forme pour reconquérir l'embarcation, Brillat-Dessaigne posté à la tour observe et dirige les faisceaux lumineux. La progression dans l'obscurité fait de l'expédition une cible facile pour les Purs, les hommes sont nombreux à être abattus. Maurice décide de se rendre seul au yacht pour essayer de discuter avec les Purs. Alors qu'il propose au chef une audience auprès de leur créateur, ils se font tirer dessus, deux Purs sont tués, Maurice devient alors leur otage.

Les Purs font ensuite sauter la poudrière du réservoir contenant la dynamite, l'île devient ainsi la proie des flammes. Maurice est inquiet pour sa femme, il reste prisonnier de deux Purs blessés, tandis que les autres vont à la recherche d'Yvonne. En voyant les Purs quitter le bateau et se diriger vers eux, l'expédition leur tire dessus, durant l'affrontement Moustier et tous les autres sont tués.

Les Purs pénètrent dans la Résidence, ils voient alors une succession de cadavres brûlés, asphyxiés, démembrés. Ils trouvent ensuite le portier attaché à la cloche, à ses côtés l'homme-fossile est assis, il tire sur les pieds du pendu en se balançant pour actionner ainsi le tocsin. Toujours à la recherche d'Yvonne, le chef des Purs découvre trois cadavres celui de Brillat-Dessaigne ainsi que ceux des deux seules femmes employées à la station. En sortant de la chambre à coucher du bungalow, le chef trébuche sur le corps d'Yvonne. La jeune femme

est inconsciente, alors qu'il s'apprête à appeler ses compagnons pour l'aider à la transporter il voit la foudre s'abattre sur eux. Il se rend ensuite compte de la présence de l'homme-fossile, ainsi que de quatre Immondes, il parvient à se faire aider d'eux pour transporter Yvonne. Cependant, ces derniers cessent de lui obéir lorsqu'ils s'engagent sur la grève, les créatures se précipitent alors vers la mer pour y jeter le corps de la jeune femme. Le chef des Purs s'arme donc de son sabre et fend le crâne de l'homme-fossile qui s'effondre sur le sol en émettant un horrible hurlement.

Alerté par le cri, les Immondes arrivent pour se venger, dans un dernier effort le chef des Purs lance un appel à l'aide en direction du yacht. Maurice sort ainsi de son évanouissement et ramène à bord son épouse ainsi que son sauveur. Les trois derniers Purs meurent sur le bateau, le couple se retrouve seul. Le lendemain, Maurice et Yvonne descendent à terre, l'île a été entièrement ravagée par les flammes, ils retrouvent un unique survivant, le timonier du yacht, ensemble ils ramènent à bord les cadavres des deux chimistes pour les immerger au large. Le lendemain Yvonne aperçoit un navire au loin, pour attirer son attention le timonier descend à la soute pour récupérer de la poudre et émettre un signal. La soute est inondée, c'est l'œuvre d'un poulpe à bec d'oiseau, le timonier le tue mais leur situation reste critique, le bateau va sombrer. Au comble du désespoir Yvonne demande pardon à son mari mais avant qu'il ait pu lui répondre, ils sont finalement secourus par un paquebot des Messageries.

- *Le Singe* [1924] de Maurice Renard et Albert-Jean

Claude Cirugue est le secrétaire particulier du philanthrope catholique Sir James Burlingham, qui est à l'origine d'une fondation dont l'objectif est de permettre à tous les hommes de retrouver leur enveloppe charnelle lors du Jugement dernier. Pour cette raison, cette organisation se charge de réclamer les corps qui n'ont pas de famille, ce qui leur évite de devenir la matière première des étudiants en médecine. A l'annonce du vol du cadavre de l'actrice Manon Duguet, Sir James fait part de ses inquiétudes à Claude, il lui avoue craindre que les résurrectionnistes et les déterreurs de cadavres fassent leur retour pour pallier à la demande des écoles de médecine.

Claude est chargé de mener une enquête discrète dans les cours d'anatomie. Alors qu'il se rend à Clamart, une annexe de L'Ecole pratique de Médecine destinée aux dissections, il croise le frère de sa fiancée, Eric Alban. Les deux hommes se rendent ensemble à Clamart, pendant que Claude s'entretient avec un prosecteur, Eric observe différentes opérations de dissection. Claude remarque la pâleur de son ami et décide donc de partir, il le raccompagne à son nouvel appartement. Eric vient d'emménager dans le même immeuble que le frère de Claude, Richard Cirugue et son épouse Charlotte.

Les frères Cirugue se voient peu, Claude en veut à Richard pour la peine qu'il a causée à leur mère. En effet, malgré les encouragements de ses parents et en dépit d'immenses capacités intellectuelles, Richard a choisi de ne pas poursuivre ses études et de devenir représentant de commerce en bijoux. Il a justifié son choix d'une carrière médiocre par sa volonté d'être en accord avec sa position sociale très modeste. Selon Claude, il y aurait une autre explication au manque d'ambition de son frère : sa malformation cardiaque. En raison de cette défaillance physique qui le destine à mourir jeune, Richard ne souhaitait probablement pas faire des efforts qui risquaient de rester vains.

Quelques jours plus tard le dîner de fiançailles de Maxence et Claude a lieu, en présence de leur famille respective. A l'arrivée de Richard, sa future belle-sœur se montre profondément troublée. Dès le premier instant Maxence tombe irrémédiablement amoureuse du frère de Claude, pour cette raison elle rompt sans attendre avec son fiancé. Son frère Eric quant à lui tombe sous le charme de Charlotte. Et alors qu'il se rend à un bal à Nogent-sur-Marne pour effectuer des recherches pour son livre, Eric rencontre par hasard Richard. Le mari de Charlotte n'est pas seul, il est découvert en charmante compagnie. Sa double vie étant

révélée aux yeux d'Eric, Richard ne semble pas pour autant décontenancé, il propose même au jeune homme de venir dîner dans la villa qu'il partage depuis deux ans avec Paulette Vassard. De retour chez lui Eric hésite pendant plusieurs jours à tout révéler à Charlotte. Alors qu'il guette le retour du mari adultère, il finit par s'endormir. A son réveil il découvre dans l'escalier le corps sans vie de Richard affalé sur les dernières marches.

Le jour de la mort de son époux, Charlotte reçoit une convocation au commissariat de Nogent ; de peur que la jeune veuve ne découvre la double vie de Richard, Eric préfère s'y rendre lui-même. La police informe le jeune homme de la mort de Richard, dont le corps a été retrouvé près du domicile qu'il partage avec Paulette. Le cadavre portait sur lui une carte indiquant la personne à prévenir en cas d'incident : Mme Cirugue. Eric ne comprend plus rien, le policier et lui-même sont tous les deux convaincus que la dépouille de Richard se trouve dans deux lieux différents. Eric se rend chez Paulette, et il y découvre à sa grande surprise le corps sans vie de Richard. De retour à Paris, le mystère s'épaissit, un troisième corps a été découvert à Dijon, Richard y a été assassiné durant la nuit, alors qu'il séjournait chez un couple d'amis, les Petitot. Le mobile du meurtre semble être le vol, la caisse qui lui servait à transporter ses modèles d'orfèvrerie en argent a été vidée. Ce troisième cadavre portait également une carte identique à celle retrouvée sur le corps de Nogent.

Claude se confie à Eric, il a tout compris en voyant Maxence près du cadavre de Richard, il sait qu'elle est tombée amoureuse de son frère. La jeune femme éperdue d'amour, est convaincue que l'âme de Richard existe toujours, et elle est prête à tout pour le retrouver. Grâce au spiritisme Maxence a l'espoir de pouvoir entrer en contact avec celui qu'elle considère comme l'homme de sa vie.

Les trois corps de Richard ont été réunis à Paris, sept personnes sont venues les identifier : Eric, Maxence et leur père, Claude, Sir James, Charlotte et son oncle. Ils sont tous formels, ils reconnaissent en ces trois corps le même homme, Richard Cirugue. Une fois les formalités remplies, tous s'en vont à l'exception de Claude et Eric qui attendent les résultats des autopsies. Les conclusions sont sans appel, il y a pour ces trois cadavres l'identité absolue, intégrale, les corps sont rigoureusement identiques.

Eric part retrouver l'inspecteur chargé de l'enquête, César Marcelin, ils échangent leurs informations et en déduisent qu'un événement particulier s'est produit il y a deux ans dans la vie de Richard. En effet, c'est à cette même époque qu'il s'est mis en ménage avec Paulette et qu'il a cessé d'être courtier. Leur entretien est interrompu par l'annonce de la découverte d'un quatrième cadavre de Richard à Pontarlier. On a retrouvé avec ce dernier corps, une importante somme d'argent, et à la différence des dépouilles précédentes, il ne

portait aucune carte. Eric émet alors l'hypothèse que ce quatrième cadavre est l'auteur du meurtre du troisième et qu'il est donc mort pendant sa fuite.

L'affaire Cirugue fait la une de tous les journaux, Charlotte est terrifiée, elle est convaincue que son mari est toujours vivant. Eric va donc tout faire pour prouver la mort de Richard. Claude quant à lui est résolu à sauver Maxence d'elle-même, et pour ce faire il doit prouver que son frère est toujours vivant car c'est la seule manière de mettre un terme à l'obsession de la jeune femme pour les sciences occultes.

L'enquête découvre que Richard, deux ans auparavant, a gagné un million de francs. Malgré ce nouvel élément, Eric n'est pas satisfait de l'avancée de l'enquête, et il craint que Marcelin la néglige au profit d'une nouvelle affaire. En effet, le locataire de la tour du roi Jean située à Villejuif, le dénommé Pantru, est soupçonné du meurtre de plusieurs femmes, qu'il aurait fait disparaître en les brûlant dans sa cuisinière. Eric désireux de s'occuper personnellement de l'affaire de Richard, obtient l'autorisation d'enquêter. En consultant les rapports de police, il trouve celui d'une voiture abandonnée à la gare au cours de la nuit qui a vu naître le mystère Cirugue. A l'intérieur de cette automobile il découvre des fibres du manteau de Richard. Grâce à la déposition d'un témoin, l'identité du propriétaire de la Ford est révélée, il s'agit de Pantru. Ce même témoin reconnaît Pantru sur une photographie de Richard où Marcelin, distrait, s'était laissé aller à dessiner une barbe et un chapeau. Selon Eric, Pantru serait donc un des quatre Richard déguisé, et ainsi le Cirugue-Pontarlier grisé en Pantru serait l'assassin de Cirugue-Dijon. Lors de la perquisition de la tour du roi Jean, Claude reconnaît le lustre hérité de son grand-père, il n'y a plus de doute Richard et Pantru ne faisaient qu'un.

Un condamné à mort nommé Amédée Soste va permettre une avancée décisive dans l'enquête. Ce garçon de café arrêté pour le meurtre de sa tante, se décide à avouer son véritable alibi après deux semaines passées à attendre son exécution. La nuit de l'assassinat, il était chez Pantru, ce dernier lui a proposé cinq mille francs pour poser pour lui, il s'agissait d'une nouvelle sorte de photographie, une fois la séance terminée il l'a menacé de mort si jamais il parlait. Soste révèle ensuite l'existence d'une pièce cachée dans la tour, il y a en effet une autre chambre bleue derrière la première. De retour à la tour, Soste déclenche le mécanisme du lustre et dévoile ainsi la pièce secrète à Marcelin, Eric, Claude et Sir James. Ils découvrent à l'intérieur un étrange appareil composé de trois parties : une couchette en fer, une cuve de verre contenant un fond de liquide grisâtre et un système semblable à des lanternes de projections. Derrière la porte se trouve inscrit le nom de Prométhée, celui là même que Soste avait entendu prononcer par Richard sans le comprendre. Eric trouve les

lettres de sa sœur dans un placard, il s'en empare ainsi que d'un petit cahier noir, sans pouvoir déterminer ce qui le pousse à agir ainsi.

Claude parvient à faire fonctionner l'invention de Richard, il se sert de Fly, la chienne de Sir James comme modèle. L'animal est placé sur la couchette, la machine est enclenchée, et au bout de quinze minutes Claude sort de la cuve, l'exacte reproduction de Fly comme si la chienne avait été noyée. Claude est soulagé, il a compris que son frère n'est coupable d'aucun meurtre. Eric rend visite à sa sœur pour lui rendre ses lettres, il est troublé, il a l'impression que Maxence est déjà au courant de tout. La jeune femme est rassurée de savoir le cahier noir entre les mains d'Eric, il pourra ainsi le remettre à Claude.

Eric retrouve Claude et Marcelin qui sont en train d'examiner les papiers personnels de Richard. Ce dernier a décidé de commencer à rédiger des notes sur sa vie et son œuvre, afin de faciliter le travail des historiographes, car il sait désormais le sort qui sera le sien, il va entrer dans l'Histoire. Ainsi selon lui, depuis toujours il est conscient de son immense potentiel, de son intelligence exceptionnelle. Le manque d'argent ne lui a pas permis de poursuivre ses études, mais en secret il n'a jamais cessé de se passionner pour la chimie. Au fil des ans il se documente, il suit avec attention les progrès de la science et grâce à ses capacités intellectuelles il parvient à se forger virtuellement une bibliothèque et un laboratoire. Il nourrit l'ambition de créer une substance nutritive capable d'alimenter les carnivores et les herbivores sans avoir recours à la mort d'êtres vivants. Son gain d'un million de francs lui permet d'entamer ses recherches, il loue la tour de Villejuif pour en faire son laboratoire clandestin. Il se met en ménage avec Paulette pour brouiller les pistes, sa double vie expliquerait ses nombreuses disparitions sans mettre en danger son secret. Plusieurs mois après le début de ses travaux, c'est par hasard qu'il parvient à réaliser ses premières radioplasties : un œuf et une pomme qui constituaient son dîner.

Selon Richard, son expérience, le résultat de la science et de la modernité par excellence, est une reconstitution de l'émergence de la vie au temps primordial, lorsqu'elle a jailli de la rencontre du soleil et de la mer. Le savant ne doute pas alors de pouvoir créer la vie, de produire des hommes, il s'affirme en tant que Prométhée mais un Prométhée vainqueur, c'est à ce moment précis qu'il inscrit sur la porte le nom du titan, ce nom qu'il considère comme le sien.

Il est prêt à expérimenter son invention sur des êtres vivants, tout d'abord des chiens puis des êtres humains. Richard se sert majoritairement de modèles féminins car il est conscient de son emprise sur les femmes. Il essaie par tous les moyens d'insuffler la vie aux doubles inertes qui prennent forme au fond de la cuve, ainsi il n'hésite pas à procéder à un

massage cardiaque interne, malgré tout il échoue irrémédiablement. Pour comprendre son erreur et réussir enfin, Richard est prêt à tout y compris tuer, mais dans un premier temps il va se contenter de procéder à une double autopsie celle d'un cadavre et de sa réplique, pour ce faire il dérobe le corps de Manon Duguet.

Les notes de Richard font également mention de sa rencontre avec Maxence, pour la première fois il juge une femme digne de lui. Puis, le manque d'argent entraîne l'interruption de ses recherches sur l'étincelle de vie, et c'est en songeant à la fondation de Sir James qu'il entrevoit la solution à ses problèmes financiers. Richard est décidé à vendre à Sir James les doubles cadavériques de sa production pour qu'il puisse fournir les facultés de médecine. Ainsi, la science et la religion trouveraient leur compte, il ne reste plus à Richard que de convaincre le corps médical de la qualité incomparable de ses produits et pour cela il est déterminé à orchestrer un brillant stratagème.

La découverte des trois cadavres identiques avait donc été savamment organisée par Richard, il s'agissait de créer un fait divers sensationnel alliant tout à la fois la mort, l'étrange, le crime et le mystère tout cela dans l'objectif de provoquer une autopsie officielle d'au moins une de ses créations afin de prouver à tous la perfection de ses productions. Richard a tout prévu dans les moindres détails, à l'exception de sa propre mort consécutive de sa malformation cardiaque, et qui a lieu alors qu'il s'apprêtait à aller se cacher en Suisse jusqu'au moment de la révélation finale.

Le lendemain, Claude remet à Sir James le cahier noir contenant les formules codées de son frère, mais son patron souhaite que ce soit lui qui se charge du développement de l'invention. Il demande un délai de réflexion mais un message de Maxence précipite sa décision. La jeune femme passe un marché avec Claude, elle consent à cesser toute implication dans le monde occulte s'il accepte de reprendre avec son aide les travaux de son frère sur la radioplastie afin d'honorer sa mémoire. Pendant plusieurs semaines, Claude travaille avec acharnement dans un laboratoire aménagé chez lui par Sir James, Maxence lui apporte une aide précieuse pour déchiffrer les formules que Richard a parfois écrites sous la forme de cryptogramme.

Claude parvient finalement à réitérer l'expérience de radioplastie, il duplique sous les yeux de Charlotte et Eric un bouquet de lilas, la jeune femme a la preuve que toute cette histoire invraisemblable est véridique, elle ne doute plus de la mort de son mari et accepte donc la demande en mariage d'Eric. Le jeune couple se rend en Italie, mais Charlotte tombe malade, elle contracte une fièvre typhoïde qui les empêche de rentrer pour assister au mariage de Claude et Maxence. Alors qu'il séjourne toujours en Italie Eric ne reçoit plus de nouvelles

de son beau-frère, il écrit alors à Sir James pour être informé de la situation. Ce dernier lui raconte comment Claude l'a invité chez lui il y a plusieurs semaines pour venir constater le résultat de son labeur. A son arrivée, Sir James remarque que Claude est très affaibli, sa main est blessée et son comportement avec sa mère est plus brusque.

Les deux hommes pénètrent dans le laboratoire, Sir James est troublé de se retrouver face au double cadavérique de Claude, et après s'être rapproché du corps il remarque des traces de coups, en soulevant le tissu qui le couvrait jusqu'au menton, il découvre une blessure à la poitrine. Claude reconnaît avoir cédé à la tentation de ranimer son double, il reprend d'ailleurs les formules de Richard qu'il avait données à Sir James. Il souhaite établir un nouveau contrat avec ce dernier, il est désormais en mesure d'en dicter les termes parce qu'il n'est plus dépendant de l'argent de Sir James, la radioplastie des malades lui fournit maintenant une nouvelle source de revenu.

A son retour à Paris, Eric rend visite à Sir James pour s'entretenir au sujet de Claude, ce dernier est également convié à leur rendez-vous pour que son beau-frère puisse l'observer. Eric remarque la soudaine ressemblance de Claude avec Richard aussi bien dans sa physionomie que dans ses gestes, il est aussi troublé par la noirceur de son regard. Il est malgré tout convaincu que ces changements peuvent s'expliquer d'une manière rationnelle. Au contraire, Sir James est persuadé qu'il s'est produit un événement surnaturel, le regard de Claude constitue pour lui la preuve d'un voyage dans un monde inconnu d'où personne n'est censé revenir. Selon Sir James, Claude n'est pas Claude mais Richard. Ce serait donc le cadavre du vrai Claude qui a été incinéré après avoir été tué par l'esprit de son frère réincarné dans le double cadavérique qu'il a fabriqué.

Les deux hommes sont interrompus par un hurlement. Charlotte est venue rejoindre Eric mais en croisant Claude, elle a reconnu en lui son mari tyrannique et elle n'a pu réprimer un cri de terreur avant de s'évanouir. Les quatre personnages se retrouvent dans le cabinet, Eric aux côtés de Charlotte étendue sur le canapé et en état de choc, Sir James quant à lui observe Claude, ce dernier tourne le dos au reste de la pièce et fait face à une fenêtre, il semble absorbé par la contemplation du ciel. Sir James prononce à trois reprises le prénom de Claude sans obtenir une réponse, il hésite à l'appeler Richard mais il lui préfère finalement le nom de Prométhée. Mais alors que le nom mythique s'échappe de ses lèvres, il est déjà trop tard, Eric vient d'abattre Claude de deux balles de revolver. Blessé au foie, il prononce avant de s'éteindre ses derniers mots : « le vautour ».

CHAPITRE II

PRESENTATION DU MYTHE DU MONSTRE FABRIQUE

PARTIE 1

MYTHE ET LITTERATURE

Selon Yves Bonnefoy « la mythologie nous apparaît [...] clairement un des grands aspects de notre relation à nous-mêmes. »⁶⁰, l'étude des mythes serait donc un moyen pour l'homme d'apprendre à se connaître. En dépit du fait que nous ayons perdu ce que J. P. Sironneau qualifie d'« innocence mythique », c'est-à-dire « cette croyance absolue et immédiate dans le sens sacré qu'il [le mythe] véhiculait comme explication du monde et de l'être-au-monde de l'homme »⁶¹, il est indéniable que le mythe « demeure à la fois un mode de connaissance, une manière de penser hors des cadres de la rationalité, sur un mode poétique, et un objet de connaissance qui nous éclaire sur des modes de pensées autres que notre temps peut faire sien s'il veut tenter de vivre. »⁶².

1.1. Approches du Mythe dans ses rapports avec la Littérature

Avant de débiter notre analyse, il nous semble important de rappeler les principales définitions du mythe comme autant de jalons qui nous guideront pour aborder notre étude du monstre fabriqué. Ainsi, selon Mircea Eliade, le mythe :

raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des êtres

⁶⁰ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris : Flammarion, 1981, p. VIII.

⁶¹ J.P.Sironneau, *Retour du mythe*, p. 8, Cité par Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Préface de Pierre Brunel, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 140.

⁶² *Ibid.*

Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des "commencements". Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la "sur-naturalité") de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel.⁶³

Cette approche du mythe ethno-religieux rend parfaitement compte du caractère spécifique du récit mythique qui constitue un lien entre l'homme et le sacré mais aussi avec la quête originelle en vue de percer les secrets du Monde. De même, dans l'article intitulé « Images et structures dans le langage mythique », Jean Rudhart souligne notamment que les images mythiques sont autant d'articulations unissant « le divin, le monde et l'homme »⁶⁴. Des articulations qui sont profondément attachées à la forme interrogative, puisque selon Jolles le mythe se définit comme ce qui prend place, « Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse* »⁶⁵.

De plus, les travaux d'Eigeldinger permettent de souligner un autre élément essentiel de l'écriture mythique en faisant du mythe le discours du désir. Ainsi, le mythe

ne s'exprime pas à l'aide d'idées ou de concepts et se développe en marge de la rationalité ; il se consacre à dire la vérité psychique [...], à suggérer l'affleurement de l'irrationnel et de l'inconscient, à traduire le contenu du désir et ses relations avec le sentiment⁶⁶

L'étude des mythes serait donc également un moyen de comprendre et de dévoiler la vérité de la psyché. Quant à Gilbert Durand, il propose dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de définir le mythe comme : « un système dynamique de symboles, d'archétypes⁶⁷ et de schèmes⁶⁸, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à

⁶³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1963, pp. 16-17.

⁶⁴ Jean Rudhardt, « Images et structures dans le langage mythique », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1962, pp. 87-109, p. 105.

⁶⁵ Jolles, 1972, p. 81. Cité par André Siganos, « Définitions du mythe » in *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, pp. 85-100, p. 88.

⁶⁶ Eigeldinger cité par André Siganos, *Ibid.*

⁶⁷ Gilbert Durand définit les archétypes comme les « substantifications des schèmes ». *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1969], Paris : DUNOD, 1992, p. 62.

⁶⁸ Gilbert Durand définit le schème comme une « généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. », in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 60.

se composer en récit. [...] Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes »⁶⁹. Il est bon également de noter que le mythe, ce système dynamique explicitant un ou plusieurs schèmes, n'est pas aisé à disséquer pour en extraire l'unité. En effet, selon Détiennne : « [Ses] images ont pour fonction d'exprimer une part de l'expérience vécue, assez fondamentalement pour se répéter, pour se reproduire et ainsi résister à l'analyse intellectuelle qui voudrait en décomposer l'unité »⁷⁰.

Pour terminer ce bref rappel emprunté aux mythologues les plus réputés, nous pouvons citer André Siganos pour qui ces définitions ne sont exclusives les unes des autres puisqu'elles

insistent toutes, à des degrés divers, sur la profonde altérité d'un discours mythique conçu comme une narration, sur sa nature spécifique, son lien intrinsèque avec l'originel et le sacré, le caractère inépuisable d'une vérité voilée dont il serait porteur, concernant tout autant le cosmos que la psyché.⁷¹

A la suite de ce premier état des lieux sur le sens du mythe, nous poursuivrons notre étude en nous intéressant plus spécifiquement aux relations entre le mythe et la littérature.

⁶⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 64.

⁷⁰ Détiennne, 1981a, p. 141 ; 1981b, p. 221. Cité par André Siganos, « Définitions du mythe » in *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, op.cit., p. 88.

⁷¹ André Siganos, *ibid.*

1.2. Littérature et mythopoétique : l'émergence du mythe littéraire du monstre fabriqué

Selon Philippe Walter, la littérature a une fonction mythopoïétique, c'est-à-dire qu'elle possède la capacité de créer ses propres mythes. Dans l'article intitulé « Mythologies comparées » il cite pour exemple le mythe du Graal, on pourrait y adjoindre les mythes de Robinson, Dom Juan, Faust et celui du monstre fabriqué dont il est question dans notre étude. Nous avons rassemblé *Frankenstein* et ses réécritures sous le titre de mythe du monstre fabriqué plutôt que sous celui du mythe du savant fou auquel pourtant il procède parce que dans notre étude le « point d'irradiation », selon la formule de Pierre Brunel, est le monstre. D'ailleurs, nous verrons plus loin que la création du monstre ne nécessite pas obligatoirement la présence du savant fou.

Les relations entre la littérature et le mythe⁷² ont fait l'objet de nombreux travaux critiques dont l'objectif était notamment de clarifier et de préciser leurs rapports. Ainsi, il est important de noter qu'André Siganos opère une distinction entre le mythe littérisé et le mythe littéraire :

Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs. Il s'agira d'un "mythe littérisé" si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes). Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan). [...] Mythe littérisé et mythe littéraire ne seront reconnus comme tels que s'ils fondent, non la réalité comme le mythe qui était tenu pour vrai, mais une lignée littéraire.⁷³

A la lumière de cette définition il nous apparaît clairement que notre analyse des textes doit être envisagée comme l'étude d'un mythe littéraire. En effet, notre corpus obéit aux critères du mythe littéraire définis dans *Le Minotaure* : notre texte fondateur, *Frankenstein*, est bien une

⁷² Concernant la pluralité des études mythologiques dans le champ critique, il est important de se référer à l'article de Véronique Gély intitulé : « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 2004, pp. 329-347.

⁷³ André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., p. 32.

œuvre individuelle (son auteur est Mary Shelley) dont on peut précisément dater la publication (1818), et il a fondé une lignée littéraire (notre corpus en est une illustration modeste).

Dans la prochaine partie de notre thèse, lorsque nous aborderons l'interprétation à proprement parler des textes de notre corpus, il s'agira de se montrer sensible à ce que Frédéric Monneyron et Joël Thomas désignent comme « le lieu instable et magique d'une rencontre entre la mémoire d'un discours construit dans la longue durée, et la respiration d'un discours en prise sur son temps. »⁷⁴. Ainsi, le mythe littéraire nous offre la possibilité d'étudier « le monde et le chant du monde [qui] sont en réversibilité, en structure spéculaire. »⁷⁵

De plus, il est important d'opérer une distinction entre la mythocritique et la mythopoétique, selon Véronique Gély la première pose « les mythes comme une donnée antérieure et extérieure au texte, que le regard critique aurait pour tâche de reconstituer avant de l'utiliser en tant qu'opérateur dans sa lecture de l'œuvre, » tandis que la seconde « ne postulerait, quant à elle, ni antériorité, ni extériorité des mythes par rapport à la littérature. Elle s'attacherait en revanche à examiner comment les œuvres "font" les mythes et comment les mythes "font l'œuvre" [...] »⁷⁶. A partir de *L'Invention de la mythologie* de Marcel Détiene, Véronique Gély propose ensuite deux principes essentiels pour qu'une fiction devienne un mythe, celui de la mémoire et celui du scandale :

Une fiction devient mythe, [...] quand elle est répétée, mémorisée, quand elle s'intègre au patrimoine culturel d'un groupe donné [...] : quand elle entre dans une mémoire commune. Mais la répétition n'est pas littérale. La mémoire construit des mythes quand les fictions sont reconnues au sein de variations inventives ; on retrouvera le concept de "flexibilité" défini par Pierre Brunel.⁷⁷

Dans un second temps, il est question de l'élément scandaleux, en effet, il est indéniable que le caractère choquant participe à la mémorisation d'une œuvre. Véronique Gély affirme donc : « Absurdes ou obscènes, des fictions deviendront plus facilement

⁷⁴ Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littératures*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je? », N° 3645, 2002, p. 121.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Article publié le 21 mai 2006 et consultable sur le site de *Vox poetica*, bibliothèque comparatiste, [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>.

⁷⁷ *Ibid.*

mythiques si quelque chose en elle gêne l'interprétation, choque la morale, accroche la pensée, appelle l'exégèse. »⁷⁸. *Frankenstein* semble obéir à ces deux critères, en effet, le récit du monstre fabriqué initié par Mary Shelley est paru en 1818, il a ainsi ébranlé le siècle positiviste par sa mise en garde contre les dangers du progrès scientifique. De plus, grâce notamment aux nombreuses adaptations cinématographiques dont il a fait l'objet, aujourd'hui encore personne n'ignore les grandes lignes de *Frankenstein*, l'histoire de ce créateur aux prises avec sa création monstrueuse fait partie de la mémoire collective.

De même, la suite de notre étude s'emploiera à montrer que notre hypotexte remplit bien « l'exigence de trouver un sens symbolique, un éclairage métaphysique et une puissante organisation »⁷⁹ afin de pouvoir être considéré comme un véritable récit mythique.

Ainsi, selon la définition d'André Siganos et les critères établis par Véronique Gély, il semble bien que notre corpus appartienne au mythe littéraire du monstre fabriqué.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ces exclusives ont été formulées par Frédéric Monneyron et Joël Thomas à partir de l'analyse de Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Mythes et littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je? », N° 3645, 2002, p. 60.

PARTIE 2

LE MYTHE DU MONSTRE FABRIQUE

2.1. Mythe, Science et Mystère

Le XIX^{ème} siècle, siècle du positivisme, n'arrive pas à faire disparaître le mythe, selon Chantal Foucrier :

A vouloir éradiquer la pensée mythique du champ de la connaissance, comme on sarcle la terre pour en arracher les herbes folles, la science et sa fille, la technique, n'ont fait qu'alimenter la nostalgie du mythe.⁸⁰

Le discours mythique donne la possibilité de cristalliser « des peurs ancestrales – le retour au chaos – mais aussi des fantasmes démiurgiques, des rêves prométhéens. »⁸¹. Cependant, à l'ère du positivisme et encore plus au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, il apparaît clairement que la science a été incapable de rationaliser le Monde dans sa totalité. Raymond Trousson analyse parfaitement cette contradiction :

On a cru, de prime abord, que la science, l'universelle connaissance des phénomènes et de leurs lois, répondraient aux aspirations les plus profondes de l'être humain, dissiperaient tous les mystères. Et voilà que les sciences, en se perfectionnant, marquaient elles-mêmes leurs propres limites et laissaient intact le vide noir de l'inconnaissable d'où, après tant d'espoirs, un sentiment renaissant d'impuissance et de découragement.⁸²

Le mythe pourrait peut-être constituer une solution à l'angoisse inhérente à l'homme qui se voit renforcer par le pessimisme fin-de-siècle puisque comme on le sait, il donne généralement « une réponse symbolique aux contradictions d'une époque comme aux questions majeures que se pose de manière récurrente l'humanité. « Fiction mémorable », il

⁸⁰ Chantal Foucrier, « Science et mythe », in *Questions de mythocritique*, op. cit., p. 326.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 328-329.

⁸² Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, [1964], Genève : Librairie DROZ, 2001, p. 505.

dit l'inconcevable, les situations d'aporie auxquelles la condition humaine se confronte. »⁸³ Ainsi, le récit mythique « offre en effet une traduction symbolique aux questions fondamentales qui, depuis toujours, agitent une humanité en quête de sens. Le mythe « raconte », « explique », « révèle » : telles sont, selon Pierre Brunel, les trois fonctions principales qui le définissent. »⁸⁴. Mais, au XIX^{ème} siècle il n'est plus seulement question d'une simple nostalgie pour la pensée mythique, le discours sur la science est à l'origine de la création d'un mythe, et ce mythe du monstre fabriqué, mythe moderne par excellence, semble participer aux craintes de l'humanité plus qu'il ne les apaise.

Les progrès scientifiques ont permis l'émergence d'un nouveau mythe, en révélant les dangers d'une *libido sciendi* repoussant toujours plus loin les connaissances tout en n'atteignant jamais le noyau dur, l'énigme de la vie. Nous partageons la théorie de Sophie Marret selon laquelle le mythe moderne souligne les limites du positivisme :

le mythe moderne est le produit du discours de la science mais que sa vérité vient en dévoiler les limites, qu'elle porte sur ce qu'il méconnaît. A l'opposé des analyses du mythe conçu comme interprétation, selon lesquelles le récit ordonne l'univers, lui donne sens, à l'instar des approches de Mircea Eliade, de Paul Ricœur (pour qui le mythe est promesse d'ordre cosmique), ou encore de Lévi-Strauss qui conçoit néanmoins le mythe comme solution imaginaire à une contradiction, notre perspective conduit plutôt à souligner que le mythe moderne ouvre à un savoir sur les limites du sens et de la rationalité.⁸⁵

Cependant, il convient tout de même d'apporter quelques nuances aux remarques citées de Sophie Marret sur les travaux de Mircea Eliade. En effet, même si ce dernier revendique qu'« il n'y a pas de mythe s'il n'y a pas dévoilement d'un « mystère » »⁸⁶, il affirme également :

Les mythes révèlent tout ce qui s'est passé, depuis la cosmogonie jusqu'à la fondation des institutions socio-culturelles. Mais ces révélations ne constituent pas une "connaissance" au sens strict du terme, elles n'épuisent point le mystère des réalités cosmiques et humaines. Ce n'est pas parce qu'en apprenant le mythe d'origine on arrive à maîtriser diverses réalités

⁸³ Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », in *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Etudes réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, pp. 9-21, p. 15.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵ Sophie Marret, « L'inconscient aux sources du mythe moderne », *Etudes anglaises*, 2002, pp. 298-307, p. 305.

⁸⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Paris : Gallimard, 1993, coll. « Folio/Essais », p. 14.

cosmiques (le feu, les récoltes, les serpents, etc.), qu'on les transforme en "objets de connaissance". Ces réalités continuent de garder leur densité ontologique originelle.⁸⁷

De même, dans son article intitulé « Récit poétique et récit mythique. La question des incipit », Pierre Brunel souligne que « le propre du mythe est qu'il explique (c'est sa fonction étiologique) sans que tout mystère soit dissipé. »⁸⁸. Il y a donc, au sein même du récit mythique, permanence du mystère, et cela est rendu d'autant plus sensible par le mythe moderne du monstre fabriqué. En effet la créature monstrueuse, qui doit sa fabrication à la chimie, et/ou la biologie, et/ou la chirurgie, et/ou le galvanisme, est l'incarnation parfaite de l'échec des tentatives de rationalisation du monde et de connaissance de l'humanité. La faillite de la raison nourrie par les angoisses fin-de-siècle sur la dégénérescence de l'humanité en cette période du tournant du siècle prend ainsi forme sous les traits du monstre artificiel.

⁸⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1963, pp. 177-178.

⁸⁸ Pierre Brunel, « Récit poétique et récit mythique. La question des incipit », in *Mythe et récit poétique*, Sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Editeur : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1998, pp. 21-34, p. 30.

2.2. Essai de découpage séquentiel du corpus primaire

Avant de débiter l'interprétation mythocritique qui nous révélera la permanence d'une mythologie sous forme latente ou patente dans les textes étudiés, il est nécessaire de commencer par nous intéresser à la forme du mythe du monstre fabriqué afin d'être en mesure de dégager un scénario mythique. Dans un premier temps, en accord avec la méthodologie établie par Philippe Walter, pour qui « le comparatisme est ainsi préalable à l'étude et à l'interprétation de tout mythe »⁸⁹, nous avons choisi de débiter notre analyse en opérant par ce qu'il qualifie de « comparatisme interne », il s'agit alors d'analyser les différentes versions d'un même mythe. En effet, en dépit du fait que *Frankenstein* constitue notre texte fondateur, nous ne limiterons pas notre étude de la forme du mythe du monstre fabriqué à l'unique examen de la structure du roman de Mary Shelley. Nous ne devons pas borner notre observation structurelle au seul cadre du récit premier, puisque « Loin de « brouiller » un « récit originel » qui serait enfermé dans son essence unique, les variantes enrichissent le mythe et le constituent précisément comme récit mythique »⁹⁰.

Etant donné que « la forme et la structure des mythes dans les textes littéraires ne sont apparentes qu'au terme d'une comparaison des motifs (mythèmes⁹¹) communs à plusieurs textes distinctifs »⁹², nous avons donc suivi la méthode de Philippe Walter en inventoriant et en juxtaposant plusieurs versions du mythe littéraire avant même de nous plonger dans son interprétation. Cette première partie de notre travail consistant à établir des

⁸⁹ Philippe Walter, « Mythologies comparées », in *Questions de mythocritique : Dictionnaire, op. cit.*, pp. 261-270, p. 268.

⁹⁰ Philippe Walter, « Conte, légende et mythe », in *Questions de mythocritique : Dictionnaire, op. cit.*, pp. 59-68, p. 65.

⁹¹ Philippe Walter définit le mythème comme le plus petit thème mythique, qui peut être un motif, pertinent dans un contexte donné.

⁹² Philippe Walter, « Mythologies comparées », in *Questions de mythocritique : Dictionnaire, op. cit.*, pp. 261-270, p. 265.

« rapprochements » correspond bien à ce que Daniel-Henri Pageaux⁹³ a établi comme la forme première du travail comparatiste. En adoptant le système du découpage séquentiel nous souhaitons favoriser les relations entre les œuvres de notre corpus, et « Voir les choses en relations, en interrelations, découvrir le système interne qui relie des éléments en apparence disparates, reconnaître les règles ou les lois selon lesquelles ils fonctionnent »⁹⁴. A la lecture des œuvres, la permanence de certains éléments narratifs est évidente, des images scandent les récits, notre projet est donc d'établir des analogies tout en évitant de sombrer dans l'écueil d'une simple énumération de similitudes.

Nous avons donc porté un regard croisé sur notre corpus en cherchant à construire, à élaborer des relations entre nos textes. Il faut considérer la mise en place du scénario mythique comme une tentative de compréhension de notre corpus, de cette manière nous avons essayé de nous approprier les textes, de les « prendre » afin de mieux les *comprendre*. Ainsi, en dégagant un scénario nous tenterons de restituer une unité du mythe du monstre fabriqué, ce qui nous permettra de favoriser par la suite une interprétation rigoureuse des textes étudiés.

Dans un premier temps, il s'agit de réaliser une lecture minutieuse de notre corpus et des scénarios du mythe du savant fou opérés par Gwenhaël Ponnau et François Sigaut. Puis, dans un second temps, nous tenterons nous même d'établir un découpage séquentiel des textes soumis à notre étude.

François Sigaut, établit que les histoires de savants fous peuvent se construire à partir d'un schéma en huit étapes :

Le savant fou (qui rappelons-le, n'est absolument pas fou au sens clinique du terme) : 1) a vu ses idées méconnues, ses projets ridiculisés ; 2) il veut prendre sa revanche sur ses confrères [...] 3) il doit pour cela travailler à ses recherches en secret, dans un laboratoire clandestin, une usine souterraine, une île...; 4) il a néanmoins besoin d'un minimum de collaborateurs, qu'il choisit souvent parmi les asociaux comme lui-même, voire parmi les malfaiteurs ; 5) mais bientôt, il se met à en fabriquer d'autres : robots, hommes ou animaux artificiels, hommes réduits à l'état d'automates dociles par un quelconque procédé physique ou chimique...6) une erreur, un incident font soupçonner l'entreprise à l'extérieur ou y font pénétrer un intrus qui essaie de comprendre ce qui s'y passe ; 7) mais c'est la trahison ou la révolte de certains des associés du savant, hommes ou robots qui déclenche la catastrophe, 8)

⁹³ Daniel-Henri Pageaux, *Le Séminaire de 'Ain Chams, Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 30.

⁹⁴ Gyorgy Vadja, communication reprise dans le volume 6 de *Littérature générale et littérature comparée*, cité par Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p. 25.

dans laquelle le savant fou sera lui-même victime d'une de ses créatures ou d'une de ses inventions.⁹⁵

Il est important de préciser que nous ne partageons pas l'avis de François Sigaut sur le personnage du savant, en effet, il affirme que ce dernier n'est pas fou au sens clinique du terme or il nous apparaît évident que ce personnage de l'excès et de la démesure en proie à son *hybris* a été aliéné par ses recherches. Selon Alain Moreau :

L'hubris, démesure, est le contraire de sôphrosunè, sagesse, tempérance, victoire de la raison sur l'excès. [...] Aucun mot en français ne lui répond exactement, aucun terme grec ne recouvre absolument cette notion. Les correspondants français les plus proches sont "transgression", et "démesure". Chacun a sa spécificité. La transgression est le franchissement de l'interdit. [...] On transgresse, viole des serments, des lois, la justice. La "démesure" souligne une autre dimension du mot hubris, l'outrance, l'excès. Transgression et excès conduisent à la notion de "désordre", l'akosmia.⁹⁶

Selon nous, cet être de génie qui se consacre à sa passion transgressive et s'écarte de l'humanité pour pénétrer des lieux interdits est devenu littéralement étranger à lui-même. De même, il nous semble que dans le schéma de François Sigaut les séquences une et deux, dans lesquelles le savant veut se venger après avoir été ridiculisé ne constituent pas véritablement des séquences autonomes mais plutôt deux parties d'un même réseau thématique. De plus, il est bien de noter dès à présent l'absence dans ce schéma d'un élément important du mythe du savant fou qui a été mis en exergue par Gwenhaël Ponnau : l'opposition de la raison et de la folie grâce à la présence d'un représentant de la science officielle. Dans son anthologie intitulée *Les Savants fous*, Gwenhaël Ponnau détermine trois constituants essentiels au mythe du savant fou : la *libido sciendi*, le personnage-témoin, et le désastre final spectaculaire. Nous reviendrons bientôt à cette analyse lors de la présentation de notre scénario mythique.

Afin de clarifier notre découpage séquentiel, nous avons choisi de présenter notre étude au moyen d'un tableau explicatif à double entrée. À la lumière de notre corpus et de nos lectures critiques nous avons décomposé le scénario du mythe du monstre fabriqué en huit séquences d'importance inégale, certaines étant en effet facultatives. Grâce à ce tableau nous pourrions plus facilement rendre compte de la présence ou de l'absence des séquences dans chacune des œuvres analysées.

⁹⁵ François Sigaut, « Les techniques dans la pensée narrative », *Techniques & Culture* [en ligne], 43-44, 2004, mis en ligne le 15 avril 2007, Consulté le 13 novembre 2010, URL : <http://tc.revues.org/1241>

⁹⁶ Alain Moreau, *La Fabrique des mythes*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2006, pp. 187-188.

Ainsi, nous avons pu décomposer le scénario du mythe du monstre fabriqué en huit séquences récurrentes : *Hybris*, Représentant de la science positive, Collaborateur, Lieu interdit, Présence monstrueuse, Education, Révolte, Fin apocalyptique.

	<i>Frankenstein</i>	<i>The Strange case of Doctor Jekyll and Mister Hyde</i>	<i>The Surgeon's Experiment</i>	<i>The Great God Pan</i>	<i>The Island of doctor Moreau</i>	<i>Le Faiseur d'hommes et sa formule</i>	<i>Le Singe</i>
Hybris	•	•	•	•	•	•	•
Représentant de la science positive	•	•		•	•		•
Collaborateur				•	•	•	•
Lieu interdit	•	•	•	•	•	•	•
Présence monstrueuse	•	•	•	•	•	•	•
Education	•				•	•	
Révolte	•	•	•		•	•	
Fin apocalyptique	•	•	•	•	•	•	•

Il est également possible de résumer le scénario mythique au syntagme minimal suivant : un monstre, engendré dans le secret par l'*hybris* transgressif d'un homme, provoque le chaos. Cependant, il est important de préciser qu'en tentant de déterminer une identité structurelle et thématique, notre objectif n'est pas de nier la polysémie du mythe pour aboutir à un sens unique, invariable. Il ne s'agit ici que d'une présentation sommaire, il n'est question pour l'instant que de définir brièvement les éléments essentiels du mythe du monstre fabriqué qui feront l'objet d'une analyse interprétative dans une prochaine partie.

L'*hybris* de nos démiurges donne naissance aux monstres et provoque du même coup leur condamnation puisque : « [...] l'*hybris*, où se joignent violence et outrage, naît d'une arrogance insolente. C'est la faute humaine entre toutes vouées à sceller la ruine des inconscients incapables de s'en garder. »⁹⁷. Cette démesure dévastatrice trouve souvent à s'incarner dans une *libido sciendi* hors norme, qui, comme l'a souligné Gwenhaël Ponnau, est à l'origine de la fabrication du monstre :

Au départ, animant le savant et mettant le texte en mouvement, le désir de connaître et la passion d'expérimenter, la volonté, par conséquent, de s'aventurer au-delà des frontières de la science orthodoxe dont le point de vue est, comme on va le voir, souvent représenté au cœur de l'histoire. Cette *libido sciendi* se veut presque toujours désintéressée, cependant cette expression d'une curiosité intellectuelle prétendument exclusive de tout autre mobile relève, dans de nombreux cas (des cas parfois psychopathologiques), de l'obsession et du fantasme comme de la volonté de transgresser des interdits.⁹⁸

Notre corpus rassemble bien des hommes désireux d'aider l'humanité, à titre d'exemple nous pouvons citer Victor Frankenstein qui veut éradiquer la maladie, ou encore Richard Cirugue qui souhaite fabriquer une substance nutritive artificielle pour nourrir tous les herbivores et les carnivores en évitant la mort de tout organisme vivant. Cependant, il est bien de noter que ce dernier, à l'image de l'ensemble des savants fous, va très vite être aveuglé par son désir de trouver l'étincelle de vie. Ainsi pour parvenir à ses fins, il sacrifie sans remords des chiens et surtout il n'hésite pas à envisager de commettre un meurtre. Malgré ses bonnes intentions de départ, le démiurge du *Singe* sombre dans la criminalité, plus rien ne le

⁹⁷ Danièle Aubriot, « Le « rire inextinguible » des Prétendants dans l'*Odyssée* et le fantastique », Otrante, Art et littérature fantastiques, Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies, Paris : Editions Kimé, 1991-2004, pp. 13-17, p. 16.

⁹⁸ Gwenhaël Ponnau, « Le mythe du savant fou », in *Les Savants fous, romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1994, pp. I-XX, pp. XV-XVI.

distingue alors de l'odieux chirurgien de *The Surgeon's Experiment* qui décapite son cobaye humain pour prouver ses théories ou encore du docteur Black de *The Inmost Light*⁹⁹ qui transforme sa propre femme en monstre avant de la tuer lui-même.

Nos textes et notamment, *Frankenstein, Le Faiseur d'hommes et sa formule*, et *The Island of Doctor Moreau*, offrent le modèle parfait du fabricant d'humanité contrefaite. En effet, les hommes issus des manipulations de démiurges inconscients sont des horribles caricatures de l'humanité, soit ils sont d'une hideur immonde soit ils souffrent de dégénérescence accélérée. Le savant fou apparaît bien alors comme le singe de Dieu, tel que Gilbert Lascault le définit « Créer des formes m, c'est imiter la nature en la déformant, comme le singe imite l'homme, imparfaitement, dans son aspect comme dans ses gestes »¹⁰⁰.

Cependant, il est important de remarquer que même si la *libido sciendi* s'incarne parfaitement dans le personnage du savant fou, ce dernier n'est pas le seul à pouvoir donner vie au monstre. Grâce à la nouvelle intitulée *The Novel of the White Powder*¹⁰¹, nous sommes en mesure de constater que c'est bien l'*hybris* qui est à l'origine de la création du monstre et non pas le savant. Francis Leicester n'est d'ailleurs pas un homme de sciences et il doit sa métamorphose en masse immonde à sa volonté transgressive de connaître le droit de manière absolue. Arthur Machen nous dépeint un jeune homme qui exerce un contrôle excessif sur sa vie et qui se voue entièrement à ses études au point de connaître un surmenage intellectuel :

*He was a man who seemed to live in utter indifference to everything that is called pleasure ; and though he was handsomer than most men, and could talk as merrily and wittily as if he were a mere vagabond, he avoided society, and shut himself up in a large room at the top of the house to make himself a lawyer. Ten hours a day of hard reading was at first his allotted portion ; from the first light in the east to the late afternoon he remained shut up with his books, [...]*¹⁰²

⁹⁹ Arthur Machen, *The Inmost light* [1895], in *The Great God Pan and The Inmost light*, Londres : Grant Richards Publishers Ltd , 1921. Traduit de l'anglais par Jacques Parsons, « La Lumière intérieure », in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, pp. 99-154. A titre informatif nous devons préciser que cette œuvre fait partie de notre corpus secondaire.

¹⁰⁰ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, op.cit., p. 30.

¹⁰¹ Arthur Machen, *The Novel of the White Powder*, [1895], in *Tales of Horror and the Supernatural*, Londres : John Baker Publishers Ltd., 1964, 427 p. Traduit de l'anglais par Jacques Parsons « L'Histoire de la poudre blanche », in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, pp. 155-190. A titre informatif nous devons préciser que cette œuvre fait partie de notre corpus secondaire.

¹⁰² *Ibid.*, p. 43, « Il semblait éprouver à l'égard de tout ce qui ressemble au plaisir, une indifférence complète ; il était d'un physique plus agréable que la plupart des hommes, il avait une conversation aussi enjouée et spirituelle que celle d'un simple bohème, et pourtant il se tenait à l'écart du monde. Il se cloîtrait dans une vaste pièce au

Francis, en se mettant en marge de la société c'est-à-dire en niant son identité d'être social, est à l'origine de sa perte. Tout d'abord, le jeune homme connaît des soucis de santé, il souffre d'anxiété, d'une sorte de langueur, puis de vertiges et enfin de cauchemars. L'austérité placide de son labeur diurne contraste avec sa vie nocturne agitée, et il serait possible d'interpréter ses cauchemars comme un avertissement. Tout comme Penthée, qui n'a pas respecté l'ordre naturel qui implique qu'il y ait du désordre là où il y a de la vie, Francis en se coupant du monde volontairement et en étudiant sans cesse, se met en danger. L'essentiel se trouve dans l'acharnement qui est mis à acquérir des connaissances, la véritable transgression réside dans le désir de posséder un savoir illimité et il semble que le domaine concerné importe peu. De même, cette nouvelle d'Arthur Machen permet également de signaler que la caractéristique essentielle du lieu de fabrication du monstre est sa dimension interdite. Nous devons en effet signaler qu'il n'est pas question ici de laboratoire, la transformation a lieu dans une simple chambre, une chambre dont l'accès est interdit à tous comme c'est le cas dans notre corpus de tous les différents endroits où sont conçus les monstres.

Tout comme Lévi-Strauss et Greimas qui ont souligné la dimension dichotomique inhérente au mythe, Véronique Léonard-Roques affirme que ce dernier « repose sur des oppositions structurales, schèmes contraires pouvant s'articuler sur le mode de la solution de continuité et contribuer à son ambiguïté constitutive. »¹⁰³. Nous étudierons ainsi comment la règle d'opposition propre au discours mythique trouve notamment à s'incarner dans le mythe du monstre fabriqué à travers le couple formé par le savant fou et le représentant de la raison pure. En effet, grâce à Gwenhaël Ponnau il a été établi que :

dans plusieurs œuvres, la figure prométhéenne ou faustienne du savant est-elle, à dessein, accompagnée d'un personnage témoin dont la fonction est d'incarner le savoir conforme à la vérité et aux normes officiellement admises. [...] autant de doublets et de doubles qui, face aux vertiges d'une science devenue folle, représentent les arguments d'une sagesse que, dans leur passion démiurgique, les aventuriers du savoir tiennent pour pusillanime. Tout se passe

dernier étage de notre maison, pour devenir un homme de loi. Dix heures de lecture acharnée, telle était avant tout sa ration quotidienne ; dès que le jour se montrait à l'est et jusqu'à la fin de l'après-midi, il restait enfermé avec ses livres ; [...] » p. 157

¹⁰³ Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », in *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Etudes réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, pp. 9-21, p. 11.

comme si, [...] il importait de convoquer en une sorte de face-à-face la raison et la folie [...]¹⁰⁴

Il s'agira alors d'étudier avec attention ces figures contraires afin d'être en mesure de mettre au jour la construction bipartite du mythe afin notamment de mettre à profit l'analyse de la forme symétrique réalisée par Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale deux* :

Aux êtres qu'elle unit tout en les opposant, la symétrie n'offre-t-elle pas le moyen le plus élégant et le plus simple de s'apparaître semblables et différents, proches et lointains, amis bien qu'ennemis d'une certaine façon, et ennemis tout en demeurant des amis ? Notre propre image, contemplée dans un miroir, nous semble si prochaine que nous pouvons la toucher du doigt. Et pourtant, rien n'est aussi loin de nous que cet autre nous-même, car un corps imité jusqu'aux moindres détails les reflète tous à l'envers, et deux formes, qui se reconnaissent l'une dans l'autre, gardent chacune l'orientation première que le sort lui a assignée.¹⁰⁵

Le mythe du monstre fabriqué pourrait ainsi nous apparaître comme une tentative pour atteindre une certaine stabilité, une sorte de limite où un équilibre doit être atteint entre l'intérieur et l'extérieur, entre le différent et le semblable pour que l'un comme l'autre puisse exister et se rencontrer.

La fabrication d'une créature vivante est le plus souvent un travail solitaire, le refus de la procréation au profit de la création artificielle constitue la transgression initiale qui entraîne le châtement du démiurge. Cependant, nous verrons que des collaborateurs sont parfois nécessaires pour mener à bien le projet des savants fous, il en est notamment question dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule* et *The Island of Doctor Moreau*. Hubert Desmarests souligne d'ailleurs un fait marquant concernant la séquence de la collaboration, lorsqu'il affirme que la création de l'homme artificiel « exclut la femme au bénéfice du feu et/ou la foudre »¹⁰⁶. En effet, de manière générale la femme ne participe pas au processus de la création, à l'exception de *The Great God Pan* et du *Singe*. Dans ce dernier, une jeune femme devient par amour l'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts pour permettre la fabrication d'un double dans lequel l'esprit du savant fou pourra s'incarner.

¹⁰⁴ Gwenhaël Ponnau, « Le mythe du savant fou », in *Les Savants fous, romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1994, pp. I-XX, p. XVI.

¹⁰⁵ Claude Lévi-Strauss, « Mythologie et rituel », in *Anthropologie structurale deux*, [1973], Paris : PLON, coll. « Agora », 1996, pp. 139-315, pp. 299-300.

¹⁰⁶ Hubert Desmarests, « Parole machinale / Parlante machination : « The Brazen android », de William Douglas O'Connor », in *Littérature et reproduction : L'homme artificiel*, Etudes réunies et présentées par A. Huftier, Presses Universitaires de Valenciennes, 2000, pp. 155-168, p. 160.

Les travaux contre nature de nos fabricateurs s'effectuent tous à l'abri des regards indiscrets et ont pour ce faire majoritairement lieu à l'intérieur d'un endroit clos, fermement verrouillé. Ainsi, *Le Singe* pousse à l'extrême l'atmosphère du secret qui s'attache au laboratoire en le dissimulant dans une pièce cachée. Il est aussi parfois possible que le savant fou en raison de ses recherches scandaleuses soit contraint à l'exil. Généralement c'est alors l'espace insulaire qui fournit le cadre idéal à ses expériences, dans la mesure où la clôture naturelle de l'île répond et souligne le besoin de claustration de cette quête transgressive. L'ouverture sur l'inconnu ne peut donc se réaliser que dans le cadre d'un espace celé, et c'est d'ailleurs selon Charles Grivel « Cette oscillation d'une volonté acharnée à produire mais réduite à l'intérieur d'une enceinte suffisamment sûre [qui] fait tout le charme du dispositif. »¹⁰⁷. Nous pouvons aussi signaler le cas particulier du *Faiseur d'hommes et sa formule*, où le laboratoire est à ciel ouvert, en effet, le berceau des Purs et des Immondes est un édifice cylindrique construit contre une paroi de la montagne, et pourtant le secret de ces travaux est gardé puisque l'origine des Purs et des Immondes n'est connue que de Brillat-Dessaigne et Moustier.

Il est nécessaire de remarquer que la séquence intitulée « Présence monstrueuse », constitue l'épisode nodal du mythe du monstre fabriqué. Elle est essentielle au récit mythique au même titre que les séquences de l'*hybris*, du lieu interdit et de la fin apocalyptique. Dans notre corpus, la présence du monstre revêt différentes formes selon les textes étudiés, nous verrons ainsi que la créature peut être issue d'une métamorphose comme c'est le cas pour *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, ou encore être le résultat d'opérations chirurgicales, d'expérimentations chimiques et même d'un accouchement naturel. Il s'agit pour ce dernier cas de *The Great God Pan*, car même si l'incision au scalpel et l'opération du cerveau de Mary marquent le début de l'expérience, ce n'est que neuf mois plus tard lors de son accouchement que le monstre vient au monde. Nous avons donc employé la formule « présence monstrueuse » afin de tenter de rassembler les différents modes d'être au monde de la créature fabriquée.

¹⁰⁷ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 57.

La séquence sur l'éducation du monstre constitue un épisode peu fréquent dans notre corpus, il est néanmoins important de remarquer l'importance particulière qu'elle revêt dans *Frankenstein*, où l'on assiste à l'éveil de la conscience de la créature depuis une *Tabula Rasa*¹⁰⁸. Nous notons que l'apprentissage de la lecture et la découverte fortuite des ouvrages suivants : *Le Paradis perdu*, *Les Souffrances de Werther* et un volume des *Vies des hommes célèbres*, jouent un rôle essentiel dans la construction intellectuelle et morale de la créature. De même, chez Jules Hoche c'est un exemplaire de *Graziella* qui précipitera la révolte des créatures, en insinuant chez le chef des Purs la volonté de ressentir des sentiments. De plus, nous pouvons observer que si elle a lieu, l'éducation de la créature est souvent confiée à un tiers, ainsi dans *The Island of Doctor Moreau*, et *Le Faiseur d'hommes et sa formule* c'est une sorte de missionnaire canaque et un professeur d'Université de passage qui sont chargés de l'instruction des monstres par leur démiurge.

Enfin, il est nécessaire de remarquer que la créature finit toujours par échapper au contrôle de son créateur, d'ailleurs dans son ouvrage intitulé *La Création défiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, Annie Amartin-Serin affirme que :

Si du XIXème au XXème siècle, la barrière théologique qui interdisait le progrès de la connaissance grâce à la Science continue à s'effriter, si, dans un contexte de désacralisation grandissante, le châtement divin n'est plus une constante de tous les récits, la révolte de la créature, elle apparaît comme inéluctable. [...] Tout se passe comme si, dès l'enfance du thème, l'homme inconsciemment, avait reconnu le danger inhérent à la créature artificielle, appelée inévitablement à se retourner contre son créateur, et comme si cette fatalité était intériorisée au point que nul récit ne puisse se construire en dehors de ce schéma.¹⁰⁹

Et nous verrons que cette révolte de la créature contre son fabricant engendre nécessairement des événements dramatiques. A titre indicatif nous pouvons citer comme exemple la créature de Frankenstein, qui en se rebellant contre son créateur, dissémine sa famille et ses amis jusqu'à provoquer la propre mort de Victor. Nous verrons donc que le mythe du monstre fabriqué offre toujours une fin apocalyptique, y compris dans son sens

¹⁰⁸ « Supposons, qu'au commencement l'âme est ce que l'on nomme une table rase vide de tous caractères, sans aucune idée quelle qu'elle soit. Comment vient-elle à recevoir ses idées ? [...] D'où puise-t-elle ces matériaux qui sont comme le fond de tous les raisonnements et de toutes ses connaissances ? A cela je réponds en un mot, de l'expérience », John Locke, *Essai philosophique sur l'entendement humain*, Editions Vrin, coll. « Bibli. Textes Philosophiques », 2003.

¹⁰⁹ Annie Amartin-Serin, *La Création défiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Littératures Européennes », 1996, p. 21.

étymologique de révélation. Le créateur finit toujours victime de son œuvre, comme le remarque Gwenhaël Ponnau :

[...] avant qu'une ultime séquence, dès l'origine postulée et préparée par le texte, ne mette en scène le spectaculaire désastre de ces savants hantés par leurs chimères et contre qui se retournent des rêves insensés. Au bout de cette volonté d'outrepasser les interdits et du désir de pénétrer les mystères du monde, inscrite dès le départ à l'horizon troublé de ces obsessions, et de cette soif parfois délirante de connaissances : la mort.¹¹⁰

Ainsi, nous avons pu voir que les récits du mythe du monstre fabriqué contiennent un certain nombre de schèmes et d'images qui sont à l'origine de leurs structures narratives. En déterminant un nombre limité à la constitution du discours mythique nous avons tenté de proposer une démonstration claire d'un découpage séquentiel possible de notre corpus. Il ne s'agit ici que d'une hypothèse de travail et ce scénario n'est en rien fixé de manière catégorique.

Dans l'attente d'une étude plus approfondie, il est bien de noter dès à présent que le mythe propose une reviviscence des questionnements primitifs en ayant notamment recours à la répétition de ses séquences, ce qui rend effective la structure du mythe. En effet, selon Claude Lévi-Strauss :

Tout mythe relève donc une structure feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition. [...] Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La croissance du mythe est donc continue, par opposition avec sa structure qui reste discontinue.¹¹¹

De même, la répétition de certains épisodes permet au récit d'offrir une image réfractée des personnages ou de certaines de leurs aventures. Dans notre prochaine partie qui sera purement interprétative, nous traiterons des enjeux propres à l'écriture en tentant notamment de rendre compte du caractère spéculaire de nos textes. De plus il s'agira d'étudier les hypertextes tout en se référant au texte fondateur afin d'être en mesure d'approfondir notre analyse des analogies mais aussi des phénomènes d'occultations, d'inversions, et de subversions.

¹¹⁰ Gwenhaël Ponnau, « Le mythe du savant fou », in *Les Savants fous*, romans et nouvelles, *op. cit.*, pp. I-XX, p. XVI.

¹¹¹ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, [1958], Paris : PLON, coll. « Agora », pp. 235-265, p. 264.

La fiction littéraire moderne, portée par la révolution industrielle, nous apparaît être une fabrique à monstres. Le mythe du monstre fabriqué en nous proposant l'union paradoxale de la modernité et du primitif permet alors d'exprimer les craintes ancestrales et les interrogations sur l'origine de l'homme en les réactualisant.

Nous allons dans la suite de notre thèse, en accord avec la conception de Jean Bellemin-Noël de la textanalyse, nous mettre à l'écoute du texte afin d'être en mesure d'« entendre le non-dit et même l'indicible des œuvres littéraires. »¹¹² Nous chercherons ainsi à déterminer qui fabrique réellement le monstre et ce qu'il fabrique lui-même. Nous tenterons de démontrer que le lecteur du récit mythique du monstre fabriqué joue un rôle déterminant dans la création. En effet les sensations éprouvées à la lecture participent à la fabrication monstrueuse, en entrant en résonance avec l'inconscient le monstre fictionnel permet l'émergence des émotions refoulées, puisque selon Luc Benoist :

Chaque nouveau message est intercepté par une grille de repères strictement personnels. Il semble d'ailleurs que pour qualifier cette opération le terme "surimpression", que le cinéma nous a rendu familier, serait plus évocateur que le mot "projection". Il nous ferait mieux comprendre la nature rétroactive de ce palimpseste d'images qui fait revivre sous toute perception nouvelle une sensation ancienne instinctivement réapparue. En résumé rien ne peut être compris par nous qui n'évoque pas un de nos souvenirs. Nous ne pouvons rien admettre avant de pouvoir le rapprocher d'un précédent conservé dans notre mémoire. Les penseurs de tous les temps l'ont inlassablement répété. "Notre connaissance dépend d'une réminiscence", dit Platon.¹¹³

Ainsi, il s'agira d'étudier comment le monstre serait susceptible de troubler l'apparente surface lisse de la conscience en faisant remonter de l'abîme de l'inconscient des pulsions oubliées. L'homme trouve en lui la cristallisation de ses peurs et désirs fondamentaux, grâce à lui il éprouve, dans les deux sens du terme, l'identité humaine dans ce qu'elle a de plus absolue. Nous nous efforcerons également de montrer comment le monstre offre la possibilité à l'être humain de se confronter à l'aporie d'un face à face intérieur. Le monstre a un pouvoir transgressif qui permet de révéler, de lever le voile sur la véritable nature humaine. Le mythe du monstre fabriqué serait alors à l'image d'une initiation à notre moi le plus intime en permettant l'évocation sous une forme symbolique des pulsions inconscientes qui échappent à la pensée rationnelle. La reconnaissance du monstre, c'est-à-dire son intériorisation et son acceptation, témoignerait donc de sa fonction cathartique, en

¹¹² Jean Bellemin-Noël, « Présentation », in *Lire de tout son inconscient*, op.cit., pp. 5-19, p. 5.

¹¹³ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je? », pp. 10-11.

« purgeant » l'âme humaine la créature monstrueuse prendrait donc part à la construction psychique de son lecteur.

Nous allons maintenant tâcher d'interpréter notre corpus non pas pour « lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) », mais au contraire pour « apprécier de quel pluriel il est fait. »¹¹⁴.

¹¹⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Essais », 1970, p. 11.

CHAPITRE III

L'IDENTITE MONSTRUEUSE : DE L'*HYBRIS* A L'HYBRIDE

PARTIE 1

L'HYBRIS DESTRUCTEUR

Le titre de notre troisième partie, l'identité monstrueuse : de l'*hybris* à l'hybride, nous permet d'établir un lien entre la violence de l'*hybris* et le monstrueux représenté ici par le terme d'hybride. En effet, nous verrons que l'hybridité est souvent la marque de fabrique du monstrueux, car cette forme laisse transparaître de manière privilégiée le désordre incarné par le monstre grâce à l'imaginaire du mélange.

Le monstre est intimement lié à la notion d'*hybris*, Alain Moreau rend d'ailleurs compte de cette relation étroite :

Il est clair que la transgression, franchissement de la frontière interdite, est essentielle. [...] il me semble qu'en filigrane une autre notion apparentée se fait jour, la monstruosité. Transgresser, c'est ne pas respecter la norme, être hors norme, autrement dit *anormal*.¹¹⁵

Précédemment nous avons vu que les termes français se rapprochant le plus du concept d'*hybris* sont la transgression et la démesure, on peut également lui associer les notions de désordre, de violation, d'excès. Et nous remarquerons que la dimension négative qui semble attacher à la définition de l'*hybris*, n'entrave en rien sa capacité créatrice. Nous verrons que l'*hybris* incarné dans une *libido*¹¹⁶ *sciendi* hors norme sera à l'origine du monstre, l'*hybris* destructeur se révèle donc fécondant.

¹¹⁵ Alain Moreau, *La Fabrique des mythes*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2006, p. 202.

¹¹⁶ « Analogue à la *faim* en général, la libido désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct sexuel, comme la faim désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct d'absorption de nourriture. » Sigmund Freud, « La vie sexuelle de l'homme », in *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, pp. 283-299, p. 292. Dans notre cas il est question de la *libido sciendi*, et donc, en accord avec la définition précédente de Freud, il s'agirait ainsi d'une force traduisant une volonté de savoir, un instinct d'absorption de connaissances. Le goût du savoir est tel qu'il pousse à vouloir se remplir de connaissances.

Dès à présent il est également important de préciser que cette volonté hors norme de pénétrer les secrets de l'univers n'est pas uniquement réservée aux hommes de science. En effet, le personnage de Clarke dans *The Great God Pan* est un homme d'affaires sans lien avec le monde scientifique et pourtant : « *deep in his heart, there was a wide-eyed inquisitiveness with respect to all the more recondite and esoteric elements in the nature of men* »¹¹⁷. La *libido sciendi* n'est donc pas le propre du savant et elle peut trouver à s'incarner dans un homme comme Clarke qui s'intéresse aux secrets du genre humain ou encore dans un étudiant en droit comme Francis Leicester dans *The Novel of the White Powder* d'Arthur Machen que nous avons déjà mentionné auparavant. Tous ces hommes transgressent un interdit en voulant acquérir un savoir excessif.

¹¹⁷ GGP, p. 68. « au fond de son cœur, couvait un désir inquisitorial des secrets les plus ésotériques de la nature et de l'homme. » p. 1342.

1.1. Le fabricant de monstre : figure d'un marginal

1.1.1. Un orgueil démesuré

Notre corpus met en scène des hommes poussés par un orgueil démesuré qui sont persuadés de leur supériorité sur leurs semblables, et leurs travaux illustrent clairement leur volonté de s'élever au-dessus du commun des mortels. Nous pouvons constater que Victor Frankenstein est lui-même conscient de sa particularité, il souligne ainsi les différences qui le séparent d'autrui et notamment d'Elizabeth :

*[...] but, with all my ardour, I was capable of a more intense application, and was more deeply smitten with the thirst for knowledge. [...] While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes.*¹¹⁸

Contrairement à sa future fiancée qui se destine à un rôle passif comme le souligne l'emploi du verbe « *contemplated* », Victor lui ne veut pas se contenter de regarder. Il veut aller plus loin qu'une simple observation, ce qui est d'ailleurs indiqué par l'utilisation du verbe conjugué « *investigating* » qui marque le caractère actif de sa démarche. De même, il exprime sa supériorité par la répétition de l'adverbe « *more* ». Le héros du *Singe*, Richard Cirugue affirme lui clairement sa prédominance intellectuelle : « J'ai toujours été fier, indépendant ; et toujours mon esprit positiviste a été dominé par la pleine conscience de sa lucidité, la certitude de ma raison, le sentiment d'un équilibre mental exceptionnel »¹¹⁹. Quant au docteur Jekyll, il commence sa confession de la même manière, en évoquant ses brillantes aptitudes innées :

¹¹⁸ F, p. 36. Victor se compare à Elizabeth : « [...] mais mon ardeur me permettait une application plus grande, et ma soif de connaissance était plus profonde. [...] Tandis que ma compagne contemplait avec sérieux et satisfaction la magnificence des choses, je prenais plaisir à connaître leurs causes. » p. 54.

¹¹⁹ LS, p. 196.

*[...] to a large fortune, endowed besides with excellent parts, inclined by nature to industry, fond of the respect of the wise and good among my fellow-men, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of an honourable and distinguished future.*¹²⁰

Victor Frankenstein quant à lui évoque à plusieurs fois reprises sa conviction en sa glorieuse destinée : « *I believed myself destined for some great enterprise.*¹²¹ » ou encore « *From my infancy I was imbued with high hopes and a lofty ambition ; [...] a high destiny seemed to bear me on, [...]* »¹²². Dès leur plus jeune âge, nos personnages ont la certitude de détenir des capacités hors du commun, et cet orgueil démesuré va nourrir en eux une ambition excessive.

Selon leurs propres aveux, ces hommes à l'intelligence supérieure ressentent alors le besoin d'utiliser leurs facultés exceptionnelles pour aider l'Homme, et c'est ainsi qu'ils élaborent des desseins grandioses :

*So much has been done, exclaimed the soul of Frankenstein, –more, far more, will I achieve : treading in the steps already marked, I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation.*¹²³

De nouveau, on assiste à l'exposition de la démesure de Victor, soulignée par la répétition de l'adverbe « *more* ». Il affirme également sa volonté de se différencier de ses semblables en ayant notamment recours aux termes « *pioneer* », « *new way* », « *unknown* » qui soulignent le caractère novateur et inédit de ses projets. Frankenstein veut tâcher d'accomplir une destinée hors du commun qu'il affirme mettre au service de l'humanité mais il semble que ses objectifs ne soient pas purement altruistes. En effet, la psychanalyse a démontré que toute création peut être interprétée comme une affirmation narcissique, ainsi selon Didier Anzieu :

Tout créateur également le devient par un besoin d'acte en quelque sorte gratuit et pour inscrire dans une œuvre le rêve ou la volonté d'échapper aux limites de sa vie individuelle, voire de la condition humaine.¹²⁴

¹²⁰ JH, p. 168. « [...] Héritier d'une belle fortune, doué en outre de facultés remarquables, incité par nature au travail, recherchant la considération des plus sages et des meilleurs d'entre mes contemporains, j'offrais de la sorte, aurait-on pu croire, toutes les garanties d'un avenir honorable et distingué. » p. 678.

¹²¹ F, pp. 210-211. « je me croyais destiné à accomplir quelque noble œuvre » p. 293.

¹²² F, p. 211. « Dès ma prime enfance, j'avais nourri de nobles ambitions ; [...] une haute destinée me paraissait promise. » p. 294.

¹²³ F, p. 48. « Voilà ce qui a été accompli, s'écria l'âme de Frankenstein, mais j'irai plus loin, beaucoup plus loin. Mettant les pieds dans les pas de mes prédécesseurs, j'ouvrirai une voie nouvelle, j'explorerai des pouvoirs nouveaux et j'exposerai au monde les mystères les plus intimes de la création. » pp. 70-71.

De plus, même si la fortune n'est pas l'objectif de Victor, il ne se montre pourtant pas complètement désintéressé : « *Wealth was an inferior object; but what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death !* »¹²⁵. Cette citation témoigne que Victor ne cherche pas uniquement à devenir le protecteur du genre humain, mais que son orgueil démesuré est en quête de reconnaissance, de gloire.

La situation du docteur Moreau est différente sur ce point car ce dernier, contrairement à Victor qui est encore étudiant et donc ne jouit d'aucune situation professionnelle, renonce délibérément à sa renommée, à son statut de brillant physiologiste reconnu par ses pairs pour pouvoir poursuivre ses travaux sacrilèges en toute impunité. Pour autant il convient d'ajouter qu'il semble que pour le docteur Moreau son exil ne soit envisagé que comme un sacrifice temporaire puisqu'il affirme vouloir publier ses travaux afin selon lui « *to wake up English physiology* »¹²⁶, mais avant d'exprimer sa supériorité et toute sa condescendance aux représentants de la science positive il attend d'obtenir le résultat parfait. D'autres savants fous, comme par exemple le chirurgien de *The Surgeon's Experiment*, sont conscients du danger et choisissent de demeurer dans la clandestinité et s'ils renoncent à publier les résultats de leur travaux ce n'est que pour éviter la potence.

Les travaux de Victor ont donc aussi et surtout pour objectif de lui faire enfin accéder aux honneurs qu'il est convaincu de mériter. D'ailleurs, plus loin dans *Frankenstein* nous notons que le narcissisme pathologique de Victor atteint son apogée lorsqu'il se rêve le créateur d'une nouvelle espèce :

*No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs.*¹²⁷

¹²⁴ Didier Anzieu, *Créer, Détruire*, Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 1996, p. 40.

¹²⁵ F, p. 40. « La richesse ne comptait pas à mes yeux, je rêvais seulement à la gloire qui serait mienne si, bannissant la maladie de l'organisme humain, je parvenais à rendre l'homme invulnérable à tout sauf à une mort violente ! » p. 59.

¹²⁶ IDM, p. 95. « réveiller les physiologistes européens » p. 278.

¹²⁷ F, p. 54. « Nul n'imagina la diversité des sentiments qui m'incitaient à aller de l'avant, tel un ouragan, porté par l'enthousiasme du premier succès. La vie et la mort étaient à mes yeux des limites idéales qu'il me faudrait

Victor a perdu toute notion du raisonnable, il est aveuglé par sa passion et est résolu à parvenir à ses fins, le secret de la vie et de la mort n'est plus pour lui un tabou¹²⁸ mais de simples limites qu'il s'agit de franchir. De plus, le caractère surhumain de sa volonté est renforcé par l'utilisation des images de l'ouragan et du torrent, ainsi par extension Victor est assimilé à un élément déchaîné impossible à maîtriser. De même, Richard Cirugue après avoir expérimenté le procédé de radioplastie est convaincu de sa capacité à découvrir le processus de radiogenèse :

Et alors, n'est-ce-pas, que ce fût un oiseau ou un reptile, un mammifère ou un poisson, une bête ou *un homme*, l'opération n'était pas plus compliquée. Cela, c'est ce qui me frappa comme d'un coup de foudre. Le bonheur m'environna d'éclairs. Je me sentais au faîte d'une apothéose. Et l'orgueil gonfla ma poitrine du vent de la gloire. J'étais debout sur une cime impolluée. J'avais le pouvoir de susciter la vie, de faire des hommes. J'étais Créateur !¹²⁹

Nous remarquons que dans ces deux dernières citations de *Frankenstein* et du *Singe* la dimension égocentrique des personnages de Victor et de Richard transparaît par la répétition des marques de la première personne du singulier. En effet, nous notons l'emploi de pronoms personnels à six reprises dans le premier extrait et à huit dans le second.

Il apparaît nettement que pour Richard, aveuglé par son orgueil démesuré, la création de l'homme n'a plus rien de sacré. En accord avec les théories darwiniennes, l'humanité est explicitement mise au même plan que l'animalité (« une bête ou *un homme* »). Il semble ainsi que la typographie, c'est-à-dire ici l'emploi de l'italique, soit le seul moyen de transcrire cette infime différence que Maurice Lévy qualifie de « précaire et d'instable »¹³⁰ entre l'animal et l'homme. De plus, l'allusion aux quatre groupes des vertébrés (oiseau, reptile, mammifère,

d'abord franchir pour déverser un torrent de lumière dans les ténèbres de notre monde. Une nouvelle espèce me vénérerait comme son créateur ; d'innombrables natures heureuses et généreuses me devraient l'existence. Nul père ne mériterait la gratitude de son enfant aussi pleinement que moi. » p. 78.

¹²⁸ Selon Sigmund Freud, « [...] le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétude, de dangereux, d'interdit, d'impur. En polynésien, le contraire de tabou se dit *noa*, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde. C'est ainsi qu'au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions. Notre expression terreur sacrée rendrait souvent le sens de tabou. » in *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1986, p. 29.

¹²⁹ LS, p. 212.

¹³⁰ Maurice Lévy, dans l'article intitulé « Aspects du corps gothique : Histoire, discours et fantasme », affirme : « Les thèses de Darwin fragilisent l'identité de l'homme et rendent sa différence d'avec la bête précaire et instable. », in *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction, Figures et fantasmes*, Textes rassemblés par Françoise Dupeyron-Lafay, Michel Houdiard Editeur, 2005, pp. 69-83, p. 76.

poisson) paraît faire clairement écho à l'évolutionnisme, que Darwin expose dans *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* :

Tout évolutionniste admettra que les cinq grandes classes de vertébrés, à savoir les mammifères, les oiseaux, les reptiles, les amphibiens et les poissons, descendent de quelque prototype unique ; car ils ont beaucoup en commun, particulièrement durant leur état embryonnaire.¹³¹

La prédominance antérieure de l'humanité est révolue, Darwin en démontrant l'existence d'un ancêtre unique à toutes les espèces a relativisé le statut de l'homme au sein de la nature, il n'est plus désormais qu'un animal parmi d'autres. La découverte de la véritable place de l'humanité aux côtés de la bête attise les craintes de voir disparaître l'espèce humaine, et accentue le mal-être propre à la fin de siècle en proie à la décadence. Nous notons d'ailleurs que Vladimir Jankélévitch use des théories de Darwin et notamment celle de la dégénérescence, pour définir la notion de décadence comme :

un procès naturel et continu qui a son rythme propre, son temps, son périodisme ; non point corruption catastrophique comme la déchéance, mais, comme la dégénérescence, processus vertébré ayant une légalité déterminée. Une double analogie, favorisée à la fin du siècle dernier par les métaphores organicistes du néo-darwinisme, permet de justifier la nécessité de ce processus : l'espèce, qui est une sorte de macro-organisme, se comporte comme l'individu ; les Etats, les empires, les civilisations se comportent comme les espèces. Il y a des races « fatiguées », et il y a des civilisations « épuisées ». L'individu vieillit, l'espèce dégénère et les beaux-arts périssent : une même loi préside donc à la sénescence, à la dégénérescence et à la décadence, - une loi pambiotique d'usure et de flétrissement...¹³²

Le fantastique, la littérature de la peur de ce qui arrive là en « réalité », est parfait pour exprimer cette hantise engendrée par la perte du sentiment de suprématie de l'Homme et par sa confrontation avec un monde sur le déclin. En effet, selon Nathalie Prince :

Ce n'est pas l'autre monde qui fait peur ; c'est ce monde-ci. Ce n'est pas l'au-delà de la vie qui est monstrueux ; c'est la vie même. L'être-au-monde fin-de-siècle est un être-au-monde effrayé, inquiet et dégoûté, qui devine derrière les apparences ordinaires les plus étranges et les plus menaçants mystères. Le fantastique serait alors le produit d'un tel dévoilement et d'une telle évocation : [...] ¹³³

¹³¹ Charles Darwin, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Traduction coordonnée par Michel Prum, Préface de Patrick Tort, Paris : Editions Syllepse, 2000, p. 247.

¹³² Vladimir Jankélévitch, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, Paris : Editions Hachette, 1950, pp. 337-369, p. 338.

¹³³ Nathalie Prince, « *Per retro*, la littérature fantastique des années 1880-1900 », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, pp. VII-XXIV, p. XIV.

De même, que c'est le monde familial qui devient source d'effroi, l'Homme lui-même est à l'origine de nouvelles inquiétudes. En effet, les théories de Freud sur l'inconscient et la découverte de l'instance du « ça » nourrissent des peurs inédites. Comme l'a souligné Eli Zaretski, le concept d'inconscient était connu avant 1899 et la publication de *L'Interprétation des rêves* :

Les alchimistes du Moyen-Age, les philosophes idéalistes allemands et les poètes romantiques, tous avaient enseigné que la réalité ultime était inconsciente. Schopenhauer, qui exerça une profonde influence sur Theodor Meynert, le maître de Freud, affirmait que les êtres humains étaient les jouets d'une volonté aveugle et anonyme. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, l'idée de subconscient était spécialement répandue. Souvent appelé "soi secondaire", plus grand que le simple moi et uniquement accessible par l'hypnose ou la méditation, le subconscient impliquait la capacité de dépasser la réalité quotidienne. Force cosmique, volonté impersonnelle ou subconscient, l'inconscient était compris avant Freud comme une réalité anonyme et transpersonnelle. Souvent comparé à l'océan, il laissait derrière soi les "petits" soucis du moi.¹³⁴

Mais Freud est le premier à mettre en exergue la dimension intérieure de l'inconscient :

Pour Freud aussi, l'inconscient était impersonnel, anonyme et radicalement autre pour l'individu. Mais logé en lui, généralement proche de la conscience, il lui apparut comme quelque chose de nouveau : source intérieure et idiosyncrasique de motivations propres à l'individu.¹³⁵

En découvrant que l'Autre réside en l'homme, Freud rend patent le risque d'une dépossession de soi. L'analyse de notre corpus et tout particulièrement de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, nous permettra d'étudier dans une prochaine partie cette confrontation avec soi-même qui constitue pour Nathalie Prince le face-à-face le plus angoissant qui soit, car on peut y observer :

[...] l'effritement d'une conscience qui assiste, impuissante, à sa propre disjonction, contemple ses propres dérèglements et découvre avec effroi ses propres pathologies. La peur s'immisce à l'intérieur de l'esprit, là où il se fissure, se lézarde, se déchire. On trouve des "effets terribles"¹³⁶ en relatant seulement la confrontation d'un personnage face à lui-même devenu son autre.¹³⁷

¹³⁴ Eli Zaretski, « Chapitre I : l'Inconscient personnel », in *Le Siècle de Freud, Une histoire sociale culturelle de la psychanalyse*, Préface d'Elizabeth Roudinesco, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Editions Albin Michel, 2004, pp. 48-49.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁶ Guy de Maupassant, « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 3 octobre 1883, Cité par Nathalie Prince, « Per retro, la littérature fantastique des années 1880-1900 », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et*

Ainsi, la prise de conscience de la finitude de l'homme et le mal-être ambiant de la fin de siècle poussent nos personnages symbolisant l'*hybris* à se rebeller. Ils ont un désir de toute puissance et ils affirment explicitement leur objectif, en effet, ils veulent devenir « créateurs » (« *A new species would bless me as its creator* »¹³⁸, « J'étais Créateur ! »¹³⁹...). Nous notons dans cette dernière citation l'utilisation de la majuscule, ce qui ne laisse plus de doute sur la dimension blasphématoire des travaux qui les occupent.

macabres, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, pp. VII-XXIV, p. XIX.

¹³⁷ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. XIX.

¹³⁸ F, p. 54.

¹³⁹ LS, p. 212.

1.1.2. Une révolte prométhéenne

La fabrication d'une créature, que ce soit par l'animation de chairs mortes, par opérations chirurgicales ou par procédés chimiques, constitue un acte attentatoire à la puissance divine. En effet, en tentant d'être à l'origine d'un nouvel être sans le recours à la procréation, ces personnages se rebellent contre leur condition d'hommes et veulent devenir l'égal de Dieu. D'ailleurs, selon Annie Amartin-Serin, cette volonté de « créer, comme Dieu le Père, sans la femme, un être à son image. Ce désir constitue un empiètement impie sur les prérogatives du Créateur »¹⁴⁰.

Nous pouvons alors envisager les tentatives de fabrication d'hommes artificiels comme autant de tentatives pour échapper à la simple condition humaine et au risque de dégénérescence. Devenir le créateur d'une espèce nouvelle et perfectionnée correspond clairement à une volonté de se libérer des entraves de l'humanité pour surpasser la Nature et Dieu.

Le fabricant de monstre est en quête du secret de la vie, il cherche à se l'approprier, Brillat-Dessaigne évoque le début de ses travaux en ces termes : « Je n'ai pas besoin de vous dire qu'il y manquait toujours l'étincelle magique, le principe même de la vie, [...] »¹⁴¹. De même, Victor Frankenstein raconte la naissance de son monstre : « *With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet.* »¹⁴². Nous pouvons également citer Richard Cirugue qui s'exclame : « J'étais Créateur ! L'étincelle subtile m'obéirait ! »¹⁴³. Il est toujours question du même terme : l'« étincelle » qu'elle soit magique ou subtile doit être insufflée à l'œuvre pour faire de ces hommes, des créateurs.

¹⁴⁰ Annie Amartin-Serin, *La Création défiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, op.cit., p. 321.

¹⁴¹ FHF, p. 152.

¹⁴² F, p. 57. « Je rassemblai autour de moi, avec une anxiété proche de l'agonie, les instruments de vie afin d'en infuser une étincelle à la chose inerte qui reposait à mes pieds. » p. 82.

¹⁴³ LS, p. 212.

Ainsi, le feu est un élément essentiel dans nos œuvres, il marque le début des recherches à travers l'image de l'étincelle de vie et il vient très souvent clore les aventures monstrueuses sous la forme d'un feu apocalyptique. A titre d'exemples nous pouvons citer le cas de l'île du *Faiseur d'hommes et sa formule* que le feu ravage entièrement, ou encore la destruction des laboratoires du docteur Moreau et du chirurgien de *The Surgeon's Experiment* causée par des incendies accidentels. Le monstre de Frankenstein quant à lui annonce son intention de s'immoler sur un bûcher :

[...] I shall collect my funeral pile, and consume to ashes this miserable frame, [...] I shall no longer see the sun or stars, or feel the winds play on my cheeks. Light, feeling, and sense will pass away ; and in this condition must I find my happiness. [...] Polluted by crimes, and torn by the bitterest remorse, where can I find rest but in death ? ¹⁴⁴

Le feu semble être alors la clé pour mettre un terme aux travaux sur l'étincelle de vie, il s'agira désormais d'étouffer la flamme prométhéenne sous la cendre. Ce suicide annoncé jouit d'une dimension cosmique, puisqu'en succombant le monstre fait disparaître avec lui le soleil, les étoiles, la lumière et le vent. La mort par le feu pourrait permettre au monstre de rompre avec la solitude en l'intégrant dans le Grand Tout, ce qui correspond parfaitement à l'analyse de Gaston Bachelard : « La mort dans la flamme est la moins solitaire des morts. C'est vraiment une mort cosmique où tout un univers s'anéantit avec le penseur. Le bûcher est un compagnon d'évolution. »¹⁴⁵. Le personnage qui devient la proie des flammes, et ce sera notamment le cas du docteur Moreau et du vieux chirurgien dans la nouvelle de William Chambers Morrow, se dissémine dans l'univers, et cette dispersion atomique permet une intégration éternelle à la confusion des éléments.

La fin de la citation de *Frankenstein* : « *torn by the bitterest remorse* », nous offre également la possibilité de montrer que l'image du feu témoigne souvent de l'influence du mythe de Prométhée dans notre corpus. A ce stade de notre réflexion, il nous semble nécessaire d'effectuer un bref rappel du mythe de Prométhée et notamment de l'épisode du premier sacrifice dans lequel le titan a joué un rôle essentiel. En effet, Prométhée est celui qui

¹⁴⁴ F, pp. 222-223. « [...] je dresserai moi-même mon bûcher funéraire et je réduirai en cendres ce corps misérable, [...] Je ne verrai plus le soleil ni les étoiles et je ne sentirai plus sur mes joues le souffle du vent. La lumière, les sentiments et les sensations s'éteindront ; c'est dans cet état seulement que je puis espérer connaître le bonheur. [...] Souillé par mes crimes, et déchiré par un remords amer, où pourrais-je trouver le repos sinon dans la mort ? » pp. 309-310.

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Editions Gallimard, coll. « Idées », 1949, p. 39.

effectue le partage de la bête entre les dieux et les hommes et il en profite pour tenter de favoriser ces derniers. La première part est constituée des morceaux de chair de l'animal cachés sous la peau, la seconde est formée des os recouvert de graisse alléchante et c'est cette dernière portion qui a été choisie par Zeus. Furieux d'avoir été trompé le dieu décide de priver de feu l'humanité, mais Prométhée le lui dérobe au moyen d'une tige creuse et le transmet aux hommes. Zeus punit les hommes, en leur envoyant Pandora, quant au titan, il est enchaîné sur le Caucase où un aigle vient lui dévorer chaque jour son foie qui se reconstitue sans cesse. Cette torture ne prendra fin qu'avec l'intervention d'Héraclès qui tue l'oiseau et délivre Prométhée, finalement ce dernier se réconcilie avec Zeus en le prévenant du danger encouru si son mariage avec Thétis a lieu.

La citation précédente de *Frankenstein* évoquant le bûcher funéraire du monstre associe l'imaginaire du feu avec l'emploi du verbe « *torn* » signifiant « déchirer » ce qui peut être interprété comme un indice de la présence du mythe antique. En effet, la métaphore du remords qui déchire la créature de Victor peut nous renvoyer à l'image de la torture subie par le titan, qui voit chaque jour un aigle venir déchirer ses viscères pour lui dévorer le foie.

Edgar Quinet quant à lui évoque ce qui fait la force du mythe de Prométhée en ces termes :

[...] il renferme le drame intérieur de Dieu et de l'homme, de la foi et du doute, du créateur et de la créature ; et c'est par là que cette tradition s'applique à tous les temps et que ce drame divin ne finira jamais.¹⁴⁶

Notre corpus s'étendant de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle témoigne modestement du caractère transhistorique propre au mythe. De plus, il est indéniable que le mythe de Prométhée a influencé le mythe du monstre fabriqué notamment à travers ce personnage du fabricant, symbole de l'*hybris*, dont la rébellion prend corps sous les traits de créatures monstrueuses.

L'interprétation proposée par Jean-Pierre Vernant offre un éclairage particulier du titan, loin de l'image habituelle du bienfaiteur de l'humanité et qui nous éclaire pour l'analyse de nos fabricateurs de monstres. En effet, lors du partage de l'animal sacrifié Prométhée pense favoriser les hommes en incitant Zeus à choisir la portion la plus appétissante d'un premier

¹⁴⁶ Cité dans l'article sur « Prométhée », in *Dictionnaire des mythologies, et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Sous la direction d'Yves Bonnefoy, *op.cit.*, p. 939.

abord, celle de la graisse qui cache les os, laissant ainsi pour les hommes la meilleure part, celle de la viande. Cependant, Jean-Pierre Vernant interprète différemment ce geste et il y voit un cadeau empoisonné pour les hommes, puisque :

En mangeant la viande, les humains signent leur arrêt de mort. Dominés par la loi du ventre, ils se comporteront désormais comme tous les animaux qui peuplent la terre, les flots ou l'air. S'ils ont plaisir à dévorer la chair d'une bête que la vie a quittée, s'ils ont un impérieux besoin de nourriture, c'est que leur faim jamais apaisée, toujours renaissante, est la marque d'une créature dont les forces peu à peu s'usent et s'épuisent, qui est vouée à la fatigue, au vieillissement et à la mort.¹⁴⁷

Tandis que Zeus, en choisissant la part de l'animal constituée de graisse et d'os, revendique sa suprématie sur l'humanité :

En se contentant de la fumée des os, en vivant d'odeurs et de parfums, les dieux témoignent qu'ils appartiennent à une race dont la nature est tout autre que celle des hommes. Ils sont les Immortels, toujours vivants, éternellement jeunes, dont l'être ne comporte rien de périssable, et qui n'ont aucun contact avec le domaine du corruptible.¹⁴⁸

De même, le vol du feu n'est pas la bénédiction qu'il semble être au premier abord. En effet, les hommes punis par Zeus ne jouissent plus du feu céleste mais doivent se contenter du feu artificiel rapporté par Prométhée :

A défaut de l'éclat de la foudre, les hommes disposeront d'un feu technique, plus fragile et mortel, qu'il faudra conserver, préserver et nourrir en l'alimentant sans cesse pour qu'il ne s'éteigne pas. Ce feu second, dérivé, artificiel par rapport au feu céleste, en cuisant la nourriture distingue les hommes des bêtes et les installe dans la vie civilisée.¹⁴⁹

Le portrait de Prométhée dressé par Jean-Pierre Vernant révèle les failles et les ambiguïtés du titan, ce dernier entre alors en parfaite résonance avec les créateurs de notre corpus. En effet, ces hommes rêvaient d'être à l'origine d'une humanité améliorée mais ils se révéleront finalement être des démiurges inconscients.

Le fabricant de monstre serait ainsi une figure de la rébellion au même titre que Prométhée, nous notons que ces deux mythes partagent des liens étroits qui ont été rendus explicites dès le sous-titre du roman : *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, même s'il n'en

¹⁴⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris : Edition du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1990, p. 81.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

sera pas ouvertement question dans le corps du texte. Contrairement à l'œuvre de Mary Shelley, nous notons dans *Le Singe*, la présence patente du mythe antique. En effet, Richard Cirugue a la conviction d'être une réincarnation de Prométhée, et cette certitude le pousse à écrire le nom du Titan, ce nom qu'il reconnaît comme le sien :

Prométhée ! Le vieux mythe agitait ses ailes de vautour. Qui donc avait inscrit sur cette porte singulière, dans cette chambre mystérieuse, ce nom ailé de supplice, ce nom d'étincelles, ce nom d'orgueil immense, promis à l'immense torture ? ¹⁵⁰

Il semble alors que Richard réitère l'*Anankè* hugolien grâce à ce nom

charbonné à grands coups, [qui] barrait la porte, d'une signature brutale. Ecrit comme on sculpte, tracé d'une main puissante, écraseuse, inspirée, ce nom, tout noir qu'il fût, paraissait flamboyer. Il resplendissait d'ombre mieux qu'un autre n'eût fulguré de feu : PROMETHEE. ¹⁵¹

Cette description rend compte d'une force certaine, notamment à travers l'emploi des termes : « grands coups », « brutale », « puissance », « écraseuse », « flamboyer », « resplendissait ». Pour autant, même si le nom du titan est « écrit comme on sculpte », il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit ici que d'une inscription au charbon sur une porte, symbolisant un *Anankè* amoindri tout comme Richard figure un ersatz du titan mythique en réalisant des doubles parfaits mais impossibles à animer.

De même, nous remarquons que l'aigle de la version antique est devenu vautour, créant ainsi une dimension plus macabre. L'emploi de la figure du vautour, c'est-à-dire un oiseau qui se repaît de charognes, pourrait être également interprété comme un double symbolique de Richard, qui est lui aussi encerclé par les morts, puisqu'il ne fabrique que des doubles cadavériques. En effet, la flamme prométhéenne ne viendra jamais embraser les travaux de Richard Cirugue et au final la seule étincelle qu'il rencontrera se sera échappée de la bouche d'un revolver.

Nous devons noter que dès 1818, Mary Shelley est à l'origine d'un portrait pessimiste de Prométhée en offrant une réécriture originale du titan voleur de feu, contraire à la vision romantique de l'époque. Dans *Le Thème de Prométhée dans la littérature*

¹⁵⁰ LS, pp. 179-180.

¹⁵¹ LS, p. 179.

européenne, Raymond Trousson¹⁵² établit que le portrait type du Prométhée romantique a été élaboré par Percy Bysshe Shelley dans le *Prométhée délivré*, et il est clair que cette vision optimiste du titan figurant la liberté et le progrès entre en opposition avec la relecture du mythe proposée par Mary Shelley et les auteurs de notre corpus. En effet, il est indéniable que Victor Frankenstein n'incarne pas un bienfaiteur de l'humanité :

Alors que le Prométhée avait fait l'homme à l'image des dieux, le Frankenstein de Mary Shelley ne réussit qu'à créer une image déformée, avilie, monstrueuse de l'homme. Au lieu d'être touchés par l'amour de Prométhée pour l'humanité, nous sommes confrontés au dégoût, à la peur, puis à la soif de vengeance de Frankenstein envers sa créature ; au lieu de la gratitude de l'humanité envers Prométhée, Mary Shelley nous montre la haine du monstre... Sur ce point encore, son roman frappe donc par son caractère insolite et non conventionnel.¹⁵³

Pour autant nous ne partageons pas l'opinion d'Annie Amartin-Serin qui voit en *Frankenstein* une œuvre anachronique :

Dans ce contexte romantique, l'œuvre de Mary Shelley apparaît donc comme anachronique. Frankenstein, Prométhée antique bien plus que moderne, n'est en rien perçu comme le bienfaiteur de l'humanité exaltée par ses contemporains. Mary Shelley se situe plutôt dans la tradition pessimiste du mythe, faisant du créateur un être sacrilège, dont l'hybris sera justement châtiée – [...].¹⁵⁴

Il nous semble que Mary Shelley ne se contente pas d'appartenir à la tradition pessimiste du mythe, elle va plus loin et nous propose une critique de la croyance dans le Progrès, elle remet en question les fondements de la société moderne en mettant en lumière les risques d'un rationalisme poussé à son extrême. En effet, les œuvres de notre corpus sont à l'opposé de la vision du Prométhée comme héros du Progrès.

Le rapt du feu est interprété par les romantiques comme l'acte décisif qui a permis à l'homme de se dresser contre Dieu, faisant ainsi de Prométhée « le premier artisan du progrès matériel et moral, le promoteur de toute civilisation, [...] »¹⁵⁵. Le positivisme de ce siècle des

¹⁵² Raymond Trousson affirme : « A cet égard, l'expression la plus complète – sinon la plus claire – du mythe de Prométhée à l'époque romantique, est sans conteste le Prométhée délivré de Shelley, authentique archétype devant lequel les auteurs postérieurs doivent, consciemment ou non, abdiquer une part de leur originalité. » *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, [1964], Genève : Librairie DROZ S.A., 2001, p. 479.

¹⁵³ Annie Amartin-Serin, *La Création défiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, op.cit., p. 79.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Louis Séchan, *Le Mythe de Prométhée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1951, pp. 14-15.

grandes inventions et de la révolution industrielle trouve parfaitement à s'incarner dans la figure du titan symbole du triomphe la Raison et de la Science. Le Prométhée antique personnifie la croyance dans le Progrès, celle selon laquelle :

Grâce à la science, l'homme ne cesserait d'améliorer sa connaissance et sa maîtrise de la matière. Il n'y aurait pas de fin à cette perfectibilité progressive. De cette confiance enthousiaste en la science, en l'éducation scientifique et en l'industrie, on peut dégager une sorte d'optimisme religieux, messianique : l'homme, enfin, serait libre, heureux, riche et puissant.¹⁵⁶

Pourtant, comme nous l'avons évoqué précédemment, ce sont ces mêmes avancées scientifiques et techniques qui vont être à l'origine de nouvelles angoisses. La science devient la source d'inquiétudes qui s'incarnent dans le mythe du monstre fabriqué, ce dernier étant la personnification parfaite de la violence paroxystique engendrée par le non-respect de l'ordre séparant l'humain du divin.

Après une première analyse du feu centrée sur une perspective mythocritique nous allons maintenant évoquer brièvement sa dimension fantasmatique. Il est intéressant de montrer que ce feu omniprésent dans notre corpus traitant de la génération artificielle au détriment de la reproduction sexuée est un élément fortement sexualisé. En effet, selon Gaston Bachelard, l'origine de la production du feu par le frottement se trouve dans la relation la plus intime qui soit, le coït. L'acte sexuel serait ainsi l'expérience qui aurait permis d'imaginer, par une sorte de phénomène d'assimilation, le processus du frottement pour créer le feu.

[...] l'essai *objectif* de produire le feu par le frottement est suggéré par des expériences tout à fait intimes. En tout cas, c'est de ce côté que le circuit est le plus court entre le phénomène du feu et sa reproduction. L'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu.¹⁵⁷

En dépit du fait que le feu soit un élément à connotation sexuelle, il semble pourtant que le feu alchimique, dont il est question dans notre corpus, jouisse d'un statut particulier, en effet :

¹⁵⁶ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard, 1991, coll. « Folio Essais », pp. 77-78.

¹⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Editions Gallimard, coll. « Idées », 1949, pp. 46-47.

[...] l'alchimie est uniquement une science d'hommes, de célibataires, d'hommes sans femme, d'initiés retranchés de la communion humaine au profit d'une société masculine. Elle ne reçoit pas directement les influences de la rêverie féminine.¹⁵⁸

Comme l'affirme Gaston Bachelard, le monde de l'alchimie est bien un monde d'hommes, d'ailleurs nous notons qu'aucun personnage féminin, à l'exception de Maxence dans *Le Singe* et Mary dans *The Great God Pan*, ne prend part à la création monstrueuse. Cependant, il est indéniable que la femme vient hanter cet univers exclusivement masculin. En effet, l'objectif de nos personnages qui est de découvrir les secrets de la vie, de pénétrer dans un monde inconnu, de mettre à nu ce qui était caché, renvoie toujours, même si c'est de manière inconsciente, au féminin, puisque selon Gaston Bachelard : « Toute apparition voilée n'est-elle pas féminine en vertu de ce principe fondamental de la sexualisation inconsciente : tout ce qui est caché est féminin ? »¹⁵⁹. Il s'agira dans notre prochaine partie, « Rémanence du désir et Perversions fin de siècle : un nouvel érotisme », de revenir plus en détail sur la dimension sexuelle des travaux du fabricant de monstres.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

1.1.3. Un fou criminel en puissance

Les fabricateurs de monstres de notre corpus sont des êtres hors normes qui sont capables de tout pour assouvir leur désir de connaissances et ils n'hésitent pas pour ce faire à s'y consacrer entièrement pendant de nombreuses années. Le chirurgien de *The Surgeon's Experiment* dédie ainsi sa vie à ses recherches secrètes : « *A providential delivery into my hands of that for which I have hungered for forty years.* »¹⁶⁰. De même, le docteur Raymond dans *The Great God Pan*, confesse avoir poursuivi une quête frénétique durant plus de quinze ans :

It will be enough if I say that five years ago I made the discovery that I alluded to when I said that ten years ago I reached the goal. After years of labour, after years of toiling and groping in the dark, after days and nights of disappointments and sometimes of despair, [...]
¹⁶¹

Le caractère obsédant de ses recherches est notamment retranscrit grâce à cet extrait : « *After years of labour, after years of toiling and groping in the dark, after days and nights of disappointments and sometimes of despair* », ces trois éléments séparés par une virgule sont de longueur croissante ce qui peut s'interpréter comme l'expression d'une progression de la passion dévorante. De même, la répétition à trois reprises de l'adverbe « *after* » en début de proposition scande la phrase et crée un rythme lancinant qui participe à la dimension envahissante de l'entreprise du docteur Raymond. Le docteur Moreau quant à lui parvient parfaitement à transcrire l'emprise que leurs recherches exercent sur eux :

*That is the only way I ever heard of true research going. I asked a question, devised some method of obtaining an answer, and got a fresh question. Was this possible or that possible ? You cannot imagine what this means to an investigator, what an intellectual passion grows upon him !*¹⁶²

¹⁶⁰ SE, p. 219. « La remise providentielle entre mes mains de ce que, depuis quarante ans, j'ai ardemment désiré. » p. 119.

¹⁶¹ GGP, p. 63. « Sachez seulement qu'il y a cinq ans, je fis la découverte qui me faisait dire tout à l'heure que j'avais atteint le but. Après des années de travail dans l'ombre, et de tâtonnements, après bien des jours et des nuits de déceptions et même de désespoir, [...] » p. 1338.

¹⁶² IDM, p. 93. « C'est la seule façon que je sache de conduire des recherches. Je pose une question, invente quelque méthode d'avoir une réponse et j'obtiens... une nouvelle question. Ceci ou cela est-il possible ? Vous ne pouvez vous imaginer ce que cela signifie pour un investigateur, quelle passion intellectuelle s'empare de lui. » p. 275.

A la lecture de cette citation, on perçoit la dimension aliénante de la quête entreprise par le fabricant de monstre, son désir est fou en ce qu'il semble impossible à assouvir. La description des recherches comme une suite sans fin de questions-réponses, évoque l'image du cercle vicieux, aucune échappatoire n'est possible puisque cette passion a pris racine et s'épanouie en l'homme au risque de le dévorer entièrement.

Ainsi, ces personnages symboles de l'*hybris* n'ont pas d'autres choix que de s'abandonner complètement à leur quête transgressive, ils perdent la notion du temps mais pas uniquement, en effet très souvent le caractère obsessionnel de leur passion les condamne à la solitude.

Il est important de préciser que contrairement à ce qu'on pourrait supposer d'un premier abord, la *libido sciendi* n'est pas le propre de personnages célibataires, en effet les hommes mariés ne sont pas épargnés. A titre d'exemples nous pouvons évoquer le cas des personnages de Richard Cirugue dans *Le Singe*, du chirurgien de *The Surgeon's Experiment* ou encore du docteur Black dans *The Inmost light*. Ce dernier, tout comme Victor, s'est consacré dès sa jeunesse à la découverte des régions obscures du savoir, il affirme :

*So long as I could gratify my desire of knowledge of a peculiar kind, knowledge of which the very existence is a profound secret to most men, I was intensely happy, and I have often spent whole nights sitting in the darkness of my room, and thinking of the strange world on the brink of which I trod.*¹⁶³

Le besoin de connaissances du docteur Black est plus fort que tout et c'est sans regrets qu'il renonce à toute vie sociale. Cependant, pendant quelques temps ses recherches vont être reléguées au second plan en raison de ses examens, et c'est à cette période qu'il rencontrera Agnès, sa future femme. Le couple ne vivra heureux que quelques mois, jusqu'au retour de ses anciennes pulsions :

But suddenly – I think indeed it was the work of a single night, as I lay awake on my bed gazing into the darkness – suddenly, I say, the old desire, the former longing, returned, and returned with a force that had been intensified ten times by its absence ; and when the day dawned and I looked out of the window and saw with haggard eyes the sunrise in the east, I knew that my doom had been pronounced ; that as I had gone far, so now I must go farther with unflinching steps I turned to the bed where my wife was sleeping peacefully, and lay

¹⁶³ Arthur Machen, *The Inmost light*, op. cit., p. 173 pour le texte original. « Aussi longtemps que je pouvais satisfaire mon très particulier désir de savoir, à l'égard des problèmes dont la plupart des hommes ignorent jusqu'à l'existence, j'étais profondément heureux. J'ai passé bien des nuits assis dans ma chambre obscure, à songer à ce monde étrange sur les confins duquel je m'aventurais à tâtons. » p. 149.

*down again, weeping bitter tears, for the sun had set on our happy life and had risen with a dawn of terror to us both.*¹⁶⁴

Incapable de résister à sa *libido sciendi* le docteur Black ne rejoint sa femme endormie que pour verser des « larmes amères », ainsi le destin du couple est scellé, le lit conjugal devient alors le lieu du désespoir, là où se répand un liquide qui n'est plus séminal mais lacrymal. De même, l'image de ce liquide amer peut être interprétée comme une annonce proleptique de la liquéfaction des corps par la mort.

Le fabricant de monstre est un être voué à la solitude et cela qu'il soit marié ou non, il doit rester célibataire ou renoncer à son mariage pour aboutir à ses fins, c'est-à-dire pour créer. Nous partageons ainsi l'hypothèse d'Anne Geisler-Szmulewicz, selon laquelle : « la reconnaissance de l'incompatibilité existant entre mariage et création et, plus généralement entre art et vie, révèle qu'un anathème pèse sur l'acte de création. »¹⁶⁵. En effet, il semble que dans le cas précis des œuvres de notre corpus la malédiction existe sous les traits des créatures monstrueuses.

Nous devons également remarquer que le texte d'Arthur Machen insiste sur le caractère ancien de cette passion qui ressurgit dans la vie du docteur Black, en effet, il est question d'un « *old desire* » et le terme « *returned* » est employé à deux reprises. Ainsi, cette citation nous permet dès à présent de souligner l'importance de l'origine de cette pulsion, il nous semble en effet que cette passion dévorante n'apparaît pas sans raison et *ex nihilo*. Dans une prochaine partie nous nous attacherons ainsi à démontrer que la *libido sciendi* est le résultat d'un retour du refoulé.

Le fabricant de monstre peut apparaître comme asocial, à titre d'exemple nous pouvons citer le cas du docteur Black qui déclare :

¹⁶⁴ Arthur Machen, *The Inmost Light*, op. cit., pp. 174-175. « Mais soudain - je crois vraiment qu'il a suffi d'une nuit, passée éveillé à scruter les ténèbres - soudain, dis-je, ce désir ancien, cette aspiration d'autrefois, renaquirent avec une puissance décuplée par cette longue période d'indifférence ; quand le jour fut levé, et que je regardai à la fenêtre, quand, les yeux hagards, j'assistai au lever du soleil je me sus condamné ; je m'étais aventuré loin déjà, cependant mon pas chancelant devait me conduire encore plus avant. Je retournai vers le lit où ma femme dormait paisiblement, je m'y étendis à nouveau et versai des larmes amères, car au coucher du soleil nous menions encore une vie heureuse, et à présent qu'il s'était à nouveau levé, c'était pour nous deux une aube de terreur qui venait de naître. » p. 150.

¹⁶⁵ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXème siècle, Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris : Editions Honoré Champion, 1999, p. 100.

*What are commonly called the pleasures of life had never any attraction for me, I lived alone in London, avoiding my fellow-students, and in my turn avoided by them as a man self-absorbed and unsympathetic.*¹⁶⁶

De même, avant le début de ses travaux, Victor Frankenstein affirme : « *My life had hitherto been remarkably secluded and domestic ; and this had given me invincible repugnance to new countenances.* »¹⁶⁷. L'expression employée « *invincible repugnance* » pour décrire ses sentiments envers ses semblables peut sembler paradoxale quand on sait que plus tard Victor revendiquera comme mobile de ses travaux sa volonté d'aider et de protéger l'humanité. Ce même terme sera également employé lorsqu'il évoquera sa réticence à créer un monstre femelle : « *yet I was unable to overcome my repugnance to the task which was enjoined me.* »¹⁶⁸. L'utilisation de « *repugnance* » laisse transparaître une véritable violence qui nous est indiquée dès son étymologie, en effet ce terme est construit à partir du verbe latin *pugno*, *as*, *are*, signifiant « combattre ». Nous pouvons donc supposer que la relation entre Victor et autrui est plus ambiguë que ce qu'il veut bien admettre. Il nous semble que son aversion pour le monstre, qui est la figure de l'altérité la plus totale, pourrait être interprétée comme la réaction hyperbolique de son rejet de l'Autre.

En dépit de ce que certains des savants fous voudraient laisser croire, leur rapport à leurs semblables est plus complexe que ce qu'il paraît. En effet, malgré l'amour que le fabricant de monstre affirme ressentir pour l'humanité, il renonce facilement à toute moralité pour servir son objectif, et selon son point de vue le sacrifice d'une vie humaine n'est pas cher payé pour réussir son entreprise. La quête frénétique de connaissances devient pure folie et risque ainsi de faire basculer nos personnages dans la criminalité.

Les fabricateurs en proie à leur *hybris* semblent partager un même délire des grandeurs qui comme nous allons le voir peut très souvent les entraîner aux frontières de la raison. Nous pouvons citer l'exemple du docteur Bro imaginé par Michel Corday dans « Le

¹⁶⁶ Arthur Machen, *The Inmost light*, op. cit, p. 173. « Ce qu'on a coutume d'appeler les plaisirs de la vie n'a jamais exercé sur moi le moindre attrait et j'ai vécu à Londres, dans la solitude, évitant mes camarades d'études ; à leur tour ils s'écartaient de moi, me jugeant antipathique et trop occupé de moi-même. » pp. 148-149.

¹⁶⁷ F, p. 45. « J'avais mené à ce jour une existence essentiellement retirée et domestique et j'en étais arrivé à nourrir une aversion irrépressible pour les nouveaux visages. » p. 66.

¹⁶⁸ F, p. 149. « pourtant j'étais incapable de surmonter ma répugnance à entreprendre l'œuvre qui m'avait été commandée. » p. 209.

mystérieux Dajan-Phinn »¹⁶⁹. Il s'agit d'une nouvelle peu connue dans laquelle l'auteur joue brillamment sur l'ambiguïté de son personnage. En effet, le doute sur l'état mental du docteur Bro est constamment maintenu jusqu'à la fin de la nouvelle, sans jamais être résolu. A la lecture du « Mystérieux Dajan-Phinn » il est impossible de trancher entre les deux hypothèses suivantes : soit le docteur Bro est un véritable savant de génie parvenu à créer un être artificiel soit il s'agit d'un fou qui a fantasmé cette création.

Le docteur Bro s'est retiré du monde scientifique en raison d'une humiliante défaite provoquée par son meilleur ami, et après plusieurs années d'exil il est de retour pour se venger. Tout d'abord il s'efforce de cacher ses intentions et fait donc preuve d'une grande maîtrise de soi pour mener à bien une vengeance qu'il veut à la hauteur de sa démesure : « Battu sur le terrain scientifique, c'est sur le terrain scientifique que je voulais ma revanche. Mais il me la fallait absolue, écrasante. Mes adversaires devaient en rester anéantis à jamais. »¹⁷⁰. Cependant, à partir du moment où son secret est révélé, c'est-à-dire le fait que son assistant Dajan-Phinn soit en réalité le produit de son œuvre, le docteur Bro bascule dans un état quasi permanent d'excitation et d'euphorie proche de l'hystérie. Il est prêt à tout pour convaincre le professeur Ruchard de la véracité de son expérience et donc de sa réussite, et il va pour cela commettre l'irréparable.

Dans un premier temps, il fait admettre au professeur Ruchard qu'il le considère comme incapable de commettre un crime. Puis il met sur un pied d'égalité le sculpteur et sa statue, et l'inventeur et sa machine ; il établit ensuite que l'un comme l'autre ont le droit de détruire leur œuvre. La démonstration touche à sa fin lorsque le docteur Bro tire à trois reprises sur Dajan-Phinn pour prouver qu'il n'est pas humain. Il est résolu à profiter de son procès pour faire reconnaître à tous sa grandeur et obtenir enfin la reconnaissance due à ses travaux extraordinaires. Cependant, le professeur Ruchard craignant le scandale, va faire interner son ami et la question sur l'origine de Dajan-Phinn ne sera jamais résolue.

Ainsi, la nouvelle de Michel Corday illustre parfaitement la dimension pathologique du délire des grandeurs qui pousse le savant fou à devenir criminel. Nos personnages en proie à leur *hybris* sont prêts à commettre des meurtres pour parvenir à leurs fins. Dans *The Great*

¹⁶⁹ Michel Corday, « Le Mystérieux Dajan Phinn », [1908], *Je sais Tout*, [1905-1939], Paris : Publications Pierre Laffitte, pp. 410-560.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 551.

God Pan, le docteur Raymond livre en pâture une innocente jeune fille pour expérimenter ses théories sur le monde invisible de Pan : « *As you know, I rescued Mary from the gutter, and from almost certain starvation, when she was a child; I think her life is mine, to use as I see fit.* »¹⁷¹. A travers cette citation nous nous rendons compte une nouvelle fois de l'ego surdimensionné de nos savants fous, et tout particulièrement de celui du docteur Raymond, qui est convaincu d'avoir le droit de vie et de mort sur une jeune fille qu'il a recueillie. De même, dans la nouvelle d'Arthur Machen intitulée *The Inmost Light*, le docteur Black finit par tuer sa femme après lui avoir extirpé l'âme du corps et en avoir fait un monstre. Quant au chirurgien de William Chambers Morrow il n'hésite pas à séquestrer et mutiler pendant plus de trois ans un homme en parfaite santé pour prouver ses théories sur les nerfs moteurs et sensitifs.

Dans *Le Singe*, Richard Cirugue affirme quant à lui vouloir tuer un de ses modèles humains pour pouvoir l'autopsier et résoudre ainsi son incapacité à réussir une radiogénèse parfaite : « Car il faudra bien qu'un jour je dissèque, à côté du double, le corps du modèle ayant posé vivant... Ce sera pour la prochaine fois. La vérification, logiquement, doit être faite. Chaque chose en son temps. »¹⁷². De plus, lorsque l'un de ses modèles est condamné pour un meurtre qu'il n'a pas commis et qu'il pourrait le sauver en révélant qu'il est son alibi, il n'hésite pas un instant et préfère préserver son secret. Il déclare même à propos de cette future exécution : « Un homme de moins, la belle affaire ! Ma cuve est là ! Et la natalité peut diminuer. L'avenir n'a plus besoin de naissances. Nous aurons des fabriques d'hommes tout faits ! »¹⁷³. Ce savant en proie à son *hybris* a perdu tout sens commun, et désormais pour lui le fait de donner la vie peut être réduit à une forme industrielle. Il apparaît donc ici que Richard figure non plus un fabricant mais un fabriquant de fac-similés à grande échelle et qu'il permet alors d'incarner les craintes engendrées par la révolution industrielle. En effet, faire d'une usine le berceau de la future humanité, est une parfaite illustration des risques de dérive d'une rationalisation poussée à son extrême, en perpétuelle quête du Progrès.

¹⁷¹ GGP, p. 64. « Vous savez que j'ai tiré Mary du ruisseau et de la faim, dans mon enfance. Je pense que sa vie est à moi, pour en user à ma convenance. » p. 1339.

¹⁷² LS, p. 238.

¹⁷³ LS, p. 227.

Nous avons vu que l'orgueil démesuré entretient la conviction d'avoir toujours raison, et que l'expérimentation d'un plaisir solitaire et tenu secret a de graves conséquences, notamment celle de couper nos personnages de la société et de ses règles. Pour cette raison nous partageons le point de vue de Gwenhaël Ponnau qui a expliqué l'origine du basculement des savants fous dans la criminalité en ces termes :

La solitude qui est le plus souvent le lot du héros, quand elle n'est pas réclusion volontaire, la certitude d'avoir raison envers et contre tous, le plaisir narcissique de la découverte sont à l'origine d'une sorte de délire des grandeurs qui a pour effet de donner au sujet le sentiment d'être au-dessus des lois de l'humanité commune : obéissant jusqu'au bout à la logique de leur passion, ces personnages n'hésitent pas, on l'a vu, à se rendre coupables de crimes qui justifient à leurs yeux leur situation exceptionnelle et l'extraordinaire importance de leurs expériences scientifiques.¹⁷⁴

Ainsi, la soif de connaissances aveugle ces hommes au point de les rendre hermétiques à la morale et aux lois humaines.

¹⁷⁴ Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris : Editions du CNRS, 1990, p. 123.

1.1.4. Un trajet transgressif

A la lecture de notre corpus nous nous rendons compte que la quête transgressive de nos fabricateurs semble suivre un trajet identique. Nous notons ainsi que dans un premier temps, Victor Frankenstein s'aventure dans des lieux tabous lorsqu'il entreprend ses recherches. Il fréquente tout d'abord des cimetières et des charniers pour y récolter sa matière première : « *I dabbled among the unhallowed damps of the grave* »¹⁷⁵. Le verbe « *dabbled* » qui peut se traduire par « barboter, patauger » laisse transparaître l'avilissement de ce jeune homme qui s'aventure dans des profondeurs interdites, s'enfonçant ainsi au sens propre comme au figuré. Puis dans un second temps, Victor monte à son laboratoire pour entamer les expérimentations sur ses prélèvements : « *In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop, of filthy creation [...]* »¹⁷⁶. Cette pièce se situe à l'écart, matérialisant ainsi la marginalisation du savant et de l'entreprise qu'il poursuit.

Le narrateur offre une description sommaire du lieu de ses expérimentations, il est tour à tour présenté comme une chambre puis une cellule. Ce dernier terme montre clairement la dimension oppressive qu'exerce la *libido sciendi*, qui réduit ainsi Victor à l'état de prisonnier. Enfin, l'utilisation de « *workshop* » nous évoque l'image d'un artiste, et nous met sur la voie de la puissance créatrice du poète dont il sera question dans la suite de nos travaux (Cf. Partie 3 : Création et Procréation). Nous pouvons également noter que le terme de « laboratoire » n'est pas employé ici, ce qui pourrait nous laisser supposer que ce qui s'est déroulé entre les murs de cette chambre dépasse le simple cadre d'expérimentations scientifiques.

Nous devons aussi remarquer que tout comme Victor qui s'enfonce dans les charniers et les tombes pour ensuite monter dans son laboratoire (« *at the top of the house* »), d'autres personnages et notamment le savant fou du *Faiseur d'hommes et sa formule*,

¹⁷⁵ F, 54. « je pataugeais sur un sol détrempé au milieu de tombes profanées » p. 79.

¹⁷⁶ F, p. 55. « Tout en haut de la maison, dans une pièce, ou plutôt une cellule solitaire, séparée des autres appartements par une galerie et un escalier, se nichait l'atelier où je travaillais à mes créations immondes [...] » p. 79.

inscrivent leur quête transgressive suivant un axe vertical. En effet, Brillat-Dessaigne commence ses travaux sacrilèges en s'enfonçant dans les profondeurs océaniques en quête de sa matière première, le Bathybius, aussi appelé « « l'être des abîmes » ainsi dénommé, [...], parce qu'on ne le trouve qu'au fond de la mer, à des profondeurs effarantes. »¹⁷⁷. Puis, à la fin du roman, nous retrouvons Brillat-Dessaigne au sommet d'une tour météorologique pour guider la dernière tentative de reconquête des hommes sur les créatures artificielles. Cette ultime riposte se soldera par un échec, et de l'île de Brillat-Dessaigne il ne restera que cette tour qui « se dressait, unique, au milieu de ces ruines, phare aveugle maintenant mais qui avait vaillamment rempli son devoir dans ce drame terrible, et dont l'œil vigilant s'était éteint le dernier. »¹⁷⁸, figurant ainsi l'ultime vestige des entreprises sacrilèges du savant fou ayant échoué à s'élever au rang de Dieu.

De même, Richard Cirugue n'hésite pas à pénétrer dans la sépulture de Manon Duguet pour se procurer son cadavre, une transgression nécessaire selon lui à la progression de ses recherches qu'il poursuit à la tour de Villejuif :

C'était, à la lisière des champs, dans un enclos planté d'arbres, un gros donjon tout rond, au toit d'ardoises en forme de cône aplati, d'où sortaient deux cheminées de briques. En somme, une sorte d'immense moulin à vent, mais sans ailes.¹⁷⁹

Il est possible d'interpréter la comparaison de la tour à un moulin à vents sans ailes, comme un indice annonçant l'échec futur de Richard. En effet, tout comme l'image du moulin incomplet nous le suggère, le savant se révélera incapable d'accomplir une radiogenèse parfaite, à lui aussi il manque les ailes pour s'élever et devenir l'égal de Dieu. De plus, malgré toutes les précautions prises, c'est-à-dire l'installation de son laboratoire à l'écart (« à la lisière des champs ») dans une chambre accessible que par un passage secret, nous verrons que Richard échouera également à garder son entreprise secrète. Le fabricant de *The Surgeon's Experiment* quant à lui ne parviendra à cacher le résultat monstrueux de ses expériences que pendant trois ans. Et il semble même que le vieux chirurgien ait été conscient du caractère inévitable de la découverte de son entreprise, dans la mesure où son comportement laisse transparaître une certaine ambiguïté. En effet, en dépit de l'interdiction à l'encontre de sa femme concernant ses appartements privés, où sont installés son laboratoire

¹⁷⁷ FHF, p. 156.

¹⁷⁸ FHF, p. 284.

¹⁷⁹ LS, p. 151.

et le monstre, il rend ses carnets accessibles à cette dernière en choisissant de les garder à l'extérieur de sa chambre, dans un tiroir d'une bibliothèque dont la serrure n'offre que peu de résistance. De plus, l'agent de police observe une particularité intéressante à propos du système de fermeture de la chambre où se trouvait le monstre, car même s'il affirme que la complexité de ce dernier rendait son maniement quasi impossible¹⁸⁰, il n'en demeure pas moins accessible depuis l'intérieur de la pièce : « *It was kept closed by a spring attachment, and was locked with a strong spring-lock that could be drawn from the inside* »¹⁸¹. La réaction du chirurgien réveillé par les hurlements de son épouse démontre d'ailleurs clairement qu'il s'était préparé à la fuite de son monstre, lorsqu'il déclare : « *"It has come at last !" he gasped, springing from his bed. Snatching from a table a dimly-burning lamp and a long knife which he had kept at hand for three years, he dashed into the corridor.* »¹⁸².

Ainsi, l'enfouissement dans les profondeurs souterraines, qu'il s'agisse de tombes ou de fonds marins, ainsi que les travaux initiés à l'intérieur de ces laboratoires situés au dernier étage d'une habitation ou dans des tours, correspondent à un double trajet transgressif. En effet, la quête d'une humanité artificielle entraîne un mouvement ascensionnel vers les hauteurs divines et une descente dans des lieux interdits, et cette polarité du haut et du bas est transgressive dans la mesure où elle correspond dans les deux cas à une volonté de se séparer du commun des mortels. Il semblerait aussi qu'il soit impossible de garder cette quête interdite secrète, car la vérité tout comme les pulsions refoulées est impossible à enfouir à jamais.

Nous allons maintenant pénétrer plus avant dans une de ces demeures qui voient naître le monstre, en nous aventurant à l'intérieur du laboratoire du docteur Jekyll. Pour ce faire, nous devons tout d'abord suivre l'itinéraire labyrinthique emprunté par Utterson. Ce

¹⁸⁰ « *The discovery and proper use of this thumb-bolt might not have happened once in fifty years, if my theory is correct.* » SE, p. 225. « Oui, seul un hasard pouvait amener la découverte de ce verrou particulier et de son maniement. » p. 128.

¹⁸¹ SE, p. 225. « Un système spécial la maintenait close et un gros pêne à ressort, qui se pouvait tirer de l'intérieur, la verrouillait. » p. 128.

¹⁸² SE, p. 226. « - C'est enfin arrivé ! bégaya-t-il, terrifié, sautant à bas de son lit. Saisissant sur une console une lampe dont il avait, en se couchant simplement baissé la mèche, et un long couteau que, depuis trois ans, il gardait toujours à sa portée, il se précipita dans le corridor. » p. 129.

dernier, guidé par un domestique, a pour la première fois accès à la partie la plus reculée de l'habitation de son ami :

*[...] where he was at once admitted by Poole, and carried down by the kitchen offices and across a yard which had once been a garden, to the building which was indifferently known as the laboratory or the dissecting rooms. The doctor had bought the house from the heirs of a celebrated surgeon ; and his own tastes being rather chemical than anatomical, had changed the destination of the block at the bottom of the garden.*¹⁸³

Ainsi, il est nécessaire de traverser les cuisines, puis une cour, avant de rejoindre le bâtiment au fond du jardin qui abrite le laboratoire de Jekyll. Il est possible de faire un parallèle entre ce cabinet situé à l'écart, à l'abri des regards et la double personnalité du docteur, Hyde qui lui-même se cache, comme son nom l'indique, à l'intérieur, dans la chair même de Jekyll. Une fois dans cette ancienne salle de dissection, le périple n'est pas terminé, il faut encore traverser l'amphithéâtre et enfin monter un escalier pour atteindre la porte du cabinet de Jekyll :

*[...] and he eyed the dingy windowless structure with curiosity, and gazed round with a distasteful sense of strangeness as he crossed the theatre, once crowded with eager students and now lying gaunt and silent, the tables laden with chemical apparatus, the floor strewn with crates and littered with packing straw, and the light falling dimly through the foggy cupola.*¹⁸⁴

La description du bâtiment où se situe le cabinet du docteur offre une atmosphère étrange en jouant sur une impression contradictoire créée par l'absence de toute présence humaine « *now lying gaunt and silent* » et les vestiges d'une importante occupation « *once crowded with eager students* ». Les signes d'une activité passée intense côtoient le vide du présent, une atmosphère lugubre mêlant la vie et la mort transparaît de cette pièce à l'éclairage trouble : « *the light falling dimly through the foggy cupola* ». De même, Arthur Machen dans *The Great God Pan* joue sur ces notions de vide et de plein lorsqu'il décrit le laboratoire du docteur Raymond :

¹⁸³ JH, p. 76-78. « [...] il fut reçu aussitôt par Poole, qui l'emmena, par les cuisines et en traversant une cour qui avait été autrefois un jardin, jusqu'au corps du logis qu'on appelait indifféremment le laboratoire ou la salle de dissection. Le docteur avait racheté la maison aux héritiers d'un chirurgien fameux ; et comme lui-même s'occupait plutôt de chimie que d'anatomie, il avait changé la destination du bâtiment situé au fond du jardin. » p. 652.

¹⁸⁴ JH, p. 78. « Il considérait avec curiosité ces murailles décrépies et dépourvues de fenêtres ; et ce furent des regards fâcheusement dépaysés qu'il promena autour de lui, lorsqu'il traversa l'amphithéâtre, jadis empli d'une foule d'étudiants attentifs et à cette heure vide et silencieux, avec ses tables surchargées d'instruments de chimie, son carreau encombré de touries et jonché de paille d'emballage sous le jour appauvri que laissait filtrer la coupole embrumée. » p. 652.

*Clarke looked about him. Scarcely a foot of wall remained bare; there were shelves all around laden with bottles and phials of all shapes and colours, and at one end stood a little Chippendale book-case.*¹⁸⁵

*There was not much furniture in the laboratory. The table in the centre, a stone slab with a drain in one corner, the two armchairs on which Raymond and Clarke were sitting; that was all, except an odd-looking chair at the furthest end of the room.*¹⁸⁶

A la lecture de la suite de la description de ce lieu où la fabrication du monstre va avoir lieu nous remarquons d'autres points communs entre ces laboratoires :

*Dr. Raymond led the way into the house, through the hall, and down a long dark passage. He took a key from his pocket and opened a heavy door, and motioned Clarke into his laboratory. It had once been a billiard-room, and was lighted by a glass dome in the centre of the ceiling, whence there still shone a sad grey light on the figure of the doctor as he lit a lamp with a heavy shade and placed it on a table in the middle of the room.*¹⁸⁷

Tout comme chez Robert Louis Stevenson, ici aussi le lieu qui abrite la transgression ne se laisse pas découvrir facilement, il faut tout d'abord franchir un hall, un corridor, puis déverrouiller une lourde porte avant de pouvoir pénétrer dans le laboratoire. De plus, nous remarquons que la pièce est aussi éclairée par le plafond, de la même manière que nous avons chez Jekyll une « *cupola* », ici il s'agit d'un « *dome* », et nous pouvons interpréter ces deux ouvertures arrondies comme une même représentation symbolique de l'œil réprobateur du divin. En effet, la désapprobation de Dieu pourrait s'envisager à travers l'obscur lumière (« *dimly* », « *foggy* » ; « *sad grey light* ») qui s'échappe de ces deux coupoles.

De même, tout comme il est question ici d'un « *long dark passage* » nous relevons dans notre corpus qu'il est fait état à de nombreuses reprises de la présence de corridors, et tout particulièrement dans *The Surgeon's Experiment*, où il en est fait mention dès la présentation de la maison du chirurgien :

The house was a queer and primitive brick affair, entirely out of date, and tolerable only in the decayed part of the city in which it stood. It was large, gloomy, and dark, and had long

¹⁸⁵ GGP, pp. 64-65. « Clarke regarda autour de lui. A peine si un pouce de muraille demeurerait vide. Tout autour couraient des rayons qu'encombraient des bouteilles et des fioles de toutes formes, de toutes couleurs ; d'un côté il y avait une petite bibliothèque de Chippendale. » p. 1339.

¹⁸⁶ GGP, p. 65. « Le laboratoire contenait peu de meubles : une table de milieu, une autre table de marbre, avec une gouttière ; les deux fauteuils où le docteur et Clarke était assis, c'était tout, sauf un siège d'étrange apparence, au bout de la salle. » pp. 1339-1340.

¹⁸⁷ GGP, pp. 64-65. « Après avoir guidé son ami à travers le hall et le long d'un corridor, le docteur tira une clef de sa poche, ouvrit une lourde porte, et introduisit Clarke dans son laboratoire. C'était une ancienne salle de billard éclairée par une voûte vitrée au milieu du plafond ; une lumière grise et triste en tombait sur la figure du docteur, tandis qu'il allumait une lampe à abat-jour épais qu'il plaça ensuite sur une table de milieu. » p. 1339.

*corridors and dismal rooms ; and it was absurdly large for the small family - man and wife - that occupied it.*¹⁸⁸

Nous pouvons lire, à la fois dans la démesure de cette demeure quasiment inoccupée et dans la multiplication des corridors qui sont par définition des lieux inhabités, une expression du vide qui pourrait servir à dénoncer la gratuité des expérimentations du chirurgien.

De plus, le franchissement de ce « *long dark passage* » nous offre l'opportunité de remarquer dès à présent que le lieu de la création monstrueuse semble être lié à l'imaginaire du féminin. La traversée de ces couloirs étroits pourrait en effet être interprétée comme l'image symbolique d'une pénétration de cette *terra incognita* que constitue la femme. Ainsi, le refus de la procréation biologique correspondant par extension au rejet du sexe faible, n'interdit pas au féminin de faire son retour sous une forme euphémisée. En effet, nous percevons dans la multiplicité des béances, failles, fissures, fentes, et brèches, dont il est fait mention dans notre corpus, une métonymisation frénétique de la femme.

A titre d'exemples nous pouvons notamment citer des extraits du *Faiseur d'hommes et sa formule*, lorsque Maurice explore pour la première fois l'île, ou encore la découverte d'une fissure dans une cloison séparant le chalet des De Lacey de l'abri du monstre dans *Frankenstein*, et enfin la découverte d'un passage secret creusé dans une muraille dans *Le Singe* :

Arrivé sur l'autre berge, assez escarpée, j'en escaladai le sommet en deux bonds. Et déjà je me dirigeais vers la fissure béante par où se continuait - dans mon imagination tout au moins - la route nationale de cet étrange pays, quand surgit, à l'un des angles de la fissure, une apparition dont la seule vue me glaça d'horreur.¹⁸⁹

*On examining my dwelling, I found that one of the windows of the cottage had formerly occupied a part of it, but the panes had been filled up with wood. In one of these was a small and almost imperceptible chink, through which the eye could just penetrate.*¹⁹⁰

Ce rideau empiétait sur la muraille, comme pour dégager l'embrasure et laisser pénétrer toute la lumière d'une fenêtre si creuse. On l'écarta. Le mystère ouvrait derrière lui sa porte camouflée. La trappe, en remontant, débouchait un refuge. Les antiques moellons dressaient

¹⁸⁸ SE, p. 214. « La maison était une construction en brique parfaitement démodée, et d'aspect si bizarre et primitif que son existence n'était tolérable que dans le quartier délabré où elle était située. Elle était vaste, triste et sombre, avec de longs corridors et de grandes pièces lugubres, bien trop vaste pour le petit ménage - le mari et la femme - qui l'occupait. » p. 111.

¹⁸⁹ FHF, p. 32.

¹⁹⁰ F, p. 108. « En examinant ma demeure, je constatai qu'une fenêtre du chalet en avait autrefois occupé une partie, mais les vitres avaient été condamnées par des planches. Dans l'une d'elles, on distinguait un petit trou presque imperceptible à travers lequel le regard pouvait à peine s'infiltrer. » p. 152.

dans l'ombre une paroi reculée. Cette niche pouvait abriter un homme de petite taille. Sur la gauche, elle s'enfonçait ténébreusement. Marcelin s'y glissa, marcha courbé, les mains en avant, tâtonna.¹⁹¹

De plus, il est important d'observer que dans *The Island of Doctor Moreau*, la découverte par Prendick du lieu de vie des hybrides semble également correspondre à une exploration d'un espace à forte connotation féminine. Ainsi, l'entrée sur ce territoire inconnu est tout d'abord évoquée en ces termes : « [...] *I stood in a floor of a chasm that was at first absolutely dark to me* »¹⁹². Puis, nous notons que la description plus détaillée qui fait suite accentue l'image de la fente notamment à travers l'emploi de « *narrow passage* », « *a crack* », « *impenetrably* » et « *The winding way up the ravine* » :

*The place was a narrow passage between high walls of lava, a crack in the knotted rock, and on either side interwoven heaps of sea-mat, palm-fans, and reeds leaning against the rock formed rough and impenetrably dark dens. The winding way up the ravine between these was scarcely three yards wide, and was disfigured by lumps of decaying fruit-pulp and other refuse, which accounted for the disagreeable stench of the place.*¹⁹³

A ce stade de notre étude il est nécessaire de se reporter à l'analyse effectuée par Jean-Paul Engélibert dans son article intitulé « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpates*, *L'île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », où il affirme notamment à propos de cette expédition réalisée par Prendick :

Si, après s'être perdu une première fois, il est revenu à l'enclos où les créatures sont mises au monde, s'égarer une deuxième fois le mène où la géographie représente le sexe féminin. Le labyrinthe conduit inmanquablement au lieu de la génération. Et pour qu'on ne s'y trompe pas, le narrateur précise en y entrant que ça sent le souffre. [...] l'essentiel est que le narrateur a parcouru l'île et a découvert, à l'occasion de son itinéraire, son secret en un lieu retiré, protégé, invisible. La vérité se trouve au terme d'une exploration. L'insularité semble bien favoriser la complexité de l'espace. Le personnage arrivant dans l'île doit, pour percer son mystère, parcourir un labyrinthe qui le mènera à un lieu secret. Ce n'est pas par un hasard si là se tient une femme - la Stilla, Faustine - ou la "fissure" qui la symbolise. Ce parcours

¹⁹¹ LS, p. 177.

¹⁹² IDM, p. 70. « Je me trouvais au fond d'une fissure, qui, tout d'abord, me parut absolument obscure. » p. 244.

¹⁹³ IDM, p. 71. « L'endroit était un étroit passage creusé entre de hauts murs de lave, une profonde crevasse, de chaque côté de laquelle des entassements d'herbes marines, de palmes et de roseaux entrelacés et appuyés contre la roche, formaient des repaires grossiers et impénétrablement sombres. L'interstice sinueux qui remontait le ravin avait à peine trois mètres de large et il était encombré de débris de fruits et de toutes sortes de détritus qui expliquaient l'odeur fétide. » pp. 246-247.

montre en fait une structure *en abyme* de l'île dont la figuration la plus achevée serait "l'île dans l'île". Toute île est mystérieuse et recèle un centre secret où son altérité se redouble.¹⁹⁴

Il est intéressant de remarquer que cette analyse pourrait aussi parfaitement s'appliquer à la citation suivante issue du *Faiseur d'hommes et sa formule* :

Déjà nous pensions nous êtres égarés, car il y avait près d'une heure que nous errions dans le nauséeux pays quand nous aperçûmes enfin l'entrée du ravin que nous avions décidé d'explorer. On eût dit un trou de verdure triangulaire ouvert sur un thalweg étroit de terre rose. Le chemin suivait les sinuosités d'un torrent à peine deviné sous le fouillis des ramures où gambadaient, vraies miniatures humaines, de jolis singes blonds et barbus. Nous nous y enfonçâmes. Rien ne bougeait.¹⁹⁵

En effet, ce ravin présenté comme « un trou de verdure triangulaire ouvert sur un thalweg étroit de terre rose » et dont le chemin suit « les sinuosités d'un torrent à peine deviné sous le fouillis des ramures » fait clairement écho à cette géographie représentant le sexe féminin évoquée par Jean-Paul Engélibert. De même, la suite du parcours de Maurice et Yvonne menant à l'observation d'un accouplement entre Immondes tend à coïncider avec l'affirmation suivant laquelle « le labyrinthe conduit immanquablement au lieu de la génération ».

Ainsi, au terme de leurs itinéraires labyrinthiques, Prendick et le couple formé par Maurice et Yvonne ont pu percer métaphoriquement le secret de leurs îles respectives en pénétrant physiquement ces deux fentes secrètes du paysage dans lesquelles les hybrides de Moreau et ceux de Brillat-Dessaigne ont trouvé refuge.

¹⁹⁴ Jean-Paul Engélibert, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpathes*, *L'île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée*, 2003, pp. 23-34, p. 26.

¹⁹⁵ FHF, pp. 81-82.

1.2. Rémanence du désir et perversions fin de siècle : un nouvel érotisme

1.2.1. Libido sciendi et Libido sexualis

Selon Freud, la société occidentale envisage la reconnaissance des instincts sexuels comme un danger :

La société ne voit pas de plus grave menace à sa culture que celle que présenteraient la libération des instincts sexuels et leur retour à leurs buts primitifs. Aussi la société n'aime-t-elle pas qu'on lui rappelle cette partie scabreuse des fondations sur lesquelles elle repose ; elle n'a aucun intérêt à ce que la force des instincts sexuels soit reconnue et l'importance de la vie sexuelle révélée à chacun ; elle a plutôt adopté une méthode d'éducation qui consiste à détourner l'attention de ce domaine.¹⁹⁶

Nous notons que les fabricateurs de monstres poussent à l'extrême cette forme de déni des pulsions sexuelles en refusant tout contact avec autrui pour s'immerger complètement dans leurs recherches. Cependant, nous allons démontrer que la situation est plus complexe qu'elle n'y paraît et que ce sacerdoce scientifique est riche d'ambiguïtés.

De plus, il est important de remarquer que le mythe du monstre fabriqué apparaît au sein de la société victorienne, une société caractérisée par sa rigueur et son puritanisme. L'atmosphère répressive de cette époque aurait contribué à l'émergence du mythe du monstre fabriqué, en accord avec l'hypothèse suivante de Nathalie Prince :

Or la morale dominante - Nietzsche achève de le montrer à cette époque – reste une morale de la répression des désirs, des instincts, des sens, de l'éros et du corps. Dans cette répression, exacerbée en cette fin de siècle par les mœurs bourgeoises, se joue l'émergence d'un fantastique inédit fondé essentiellement sur l'illimitation morale d'un désir étrange... La nécessité d'une société ordonnée sexuellement est donc exigée pour qu'émerge un tel fantastique !¹⁹⁷

¹⁹⁶ Sigmund Freud, « Introduction », in *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, pp. 5-14, p. 13.

¹⁹⁷ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 258.

Selon Aristote, « Tous les humains ont par nature le désir de savoir »¹⁹⁸ parce qu'il est indéniable que le savoir est source de plaisir. Mais dans le cadre de notre corpus le savoir devient l'enjeu d'une pulsion insatiable et le plaisir ressenti est à la démesure de ce désir transgressif. Selon le docteur Moreau cette passion est indescriptible : « *You cannot imagine the strange, colourless delight of these intellectual desires* »¹⁹⁹. Plus qu'un simple plaisir, il s'agit d'un « *delight* », un délice qui surpasse le simple plaisir intellectuel. De même, Victor Frankenstein évoque sa *libido sciendi* en ces termes :

*The world was to me a secret which I desired to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember.*²⁰⁰

Le champ sémantique employé pour décrire des recherches scientifiques peut paraître ambigu : « *desired* », « *rapture* », « *gladness* », « *unfolded* », « *sensations* ». En effet, les termes dont il est ici question semblent déborder du cadre de la recherche scientifique pour devenir l'expression d'un désir amoureux. D'ailleurs, un peu plus loin dans le texte, le vocabulaire, avec notamment l'utilisation des termes « *my passions* », « *eager desire* » devient clairement celui de la passion intellectuelle érotisée :

*My temper was sometimes violent, and my passions vehement ; but by some law in my temperature they were turned, not towards childish pursuits, but to an eager desire to learn, and not to learn all things indiscriminately.*²⁰¹

Victor réitère ensuite l'expression de son désir de « percer les secrets du ciel et de la terre »²⁰², ainsi dans la traduction française, le terme « percer » est employé à deux reprises, alors que dans la version originale il est question du désir de deviner (*I desired to divine*) et d'apprendre (*I desired to learn*). A travers l'utilisation du verbe « percer », il est possible de percevoir une connotation sexuelle attachée à l'image de la pénétration qui n'était pas présente dans la

¹⁹⁸ Aristote, *Métaphysique*, Présentation et traduction par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris : Flammarion, 2008, p. 71.

¹⁹⁹ IDM, p. 93. « Vous ne pouvez vous imaginer les étranges délices de ces désirs intellectuels. » p. 275.

²⁰⁰ F, p. 36. « Le monde était à mes yeux un mystère que je souhaitais percer. La curiosité, un désir pressant de découvrir les lois occultes de la nature, une joie proche de l'extase au fur et à mesure que celles-ci se dévoilaient à moi, sont au nombre des premières sensations qui s'imprimèrent dans ma mémoire. » pp. 54-55.

²⁰¹ F, p. 37. « Il m'arrivait de céder à la violence et à la véhémence de mes passions, mais quelque loi propre à ma nature dirigeait ces excès non vers des visées infantiles, mais vers un désir ardent de connaissance. » p. 56.

²⁰² F, p. 56. « *It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn* ». p. 37.

version anglaise malgré l'assimilation qui était faite de la quête scientifique à la quête amoureuse. La traduction française offre au texte une dimension plus physique qui rend clairement compte que dans toute volonté de connaissance, il y a une volonté de pénétration.

Nous assistons à une érotisation des recherches du savant, Victor évoque ainsi sa découverte des écrits d'un alchimiste nommé Agrippa :

*A new light seemed to dawn upon my mind ; and, bounding with joy, I communicated my discovery to my father. [...] ; under such circumstances, I should certainly have thrown Agrippa aside, and have contented my imagination, warmed as it was, by returning with greater ardour to my former studies. [...] ; and I continued to read with the greatest avidity.*²⁰³

Le jeune adolescent trouve dans les ouvrages sur l'alchimie un territoire vierge à explorer, cette découverte est source de nouveaux plaisirs, elle provoque un véritable bouleversement chez Victor, son esprit a subi un choc : « *bounding with joy* ». De même, son imagination a été « échauffée » (« *warmed* »), et pour satisfaire cette pulsion l'adolescent est prêt à se livrer entièrement à ses études, en faisant preuve d'ardeur et d'avidité (« *greater ardour* », « *greatest avidity* »), son dévouement est souligné par la répétition de l'adjectif « *great* » dans ses formes superlatives.

Le fabricant de monstre obéit à une pulsion intense dont la connotation sexuelle transparaît dans le champ sémantique employé pour décrire la *libido sciendi* qui l'anime. Ainsi, dans *The Great God Pan*, Arthur Machen nous dépeint Clarke en proie à la tentation de se replonger dans la lecture d'un manuscrit où il a rassemblé ses « Mémoires pour prouver l'existence du diable » :

*Occupied all day in pursuits both serious and lucrative, the temptation to relax in the evening was too great, especially in the winter months, when the fire cast a warm glow over his snug bachelor apartment, and a bottle of some choice claret stood ready by his elbow. [...] Clarke would find himself casting glances of warm desire in the direction of an old Japanese bureau, which stood at a pleasant distance from the hearth. Like a boy before a jam-closet, for a few minutes he would hover indecisive, but lust always prevailed, and Clarke ended by drawing up his chair, lighting a candle, and sitting down before the bureau.*²⁰⁴

²⁰³ F, p. 39. « Une lumière nouvelle paraissait s'être allumée dans mon esprit et, tremblant de joie, je fis part de ma découverte à mon père. [...] sans aucun doute me serais-je détourné d'Agrippa, et aurais-je satisfait mon imagination, titillée comme elle venait de l'être, en renouant de manière encore plus enthousiaste avec mes études précédentes. [...] ; je poursuivis donc ma lecture avec une avidité insatiable. » pp. 57-58.

²⁰⁴ GGP, p. 69. « Chargé tout le jour d'affaires sérieuses et lucratives, la tentation le saisissait plus fort à la nuit tombante, surtout durant les mois d'hiver, quand le feu jette ses lueurs rougeâtres à travers un moelleux

A la lecture de cet extrait il est évident que le désir ressenti par Clarke de connaître la nature secrète de l'homme est une envie fortement érotisée. La scène se déroule dans un cadre particulier, il s'agit d'un appartement de célibataire, à la nuit tombée, et c'est à proximité d'un feu de cheminée, que se trouve le bureau auquel le jeune homme adresse des regards ardents (« *glances of warm desire* »). Il est possible de percevoir une certaine féminisation du bureau qui renferme la collection de documents tant désirés. En effet, il nous semble que le manuscrit et par extension le bureau exerce sur Clarke une véritable attraction physique comme pourrait le faire une femme séduisante. D'ailleurs, finalement Clarke succombe à la tentation et le terme employé pour l'exprimer : « *lust* » nous renvoie clairement aux plaisirs charnels. De même, il est précisé un élément intéressant concernant la forme de ces « Mémoires pour prouver l'existence du diable ». Il s'agit en effet d'un manuscrit au sens littéral du terme car cet ouvrage est écrit de la main même de Clarke, ce dernier affirme d'ailleurs mépriser la littérature imprimée :

Clarke had a fine contempt for published literature; the most ghostly story ceased to interest him if it happened to be printed; his sole pleasure was in the reading, compiling, and rearranging what he called his "Memoirs to prove the Existence of the Devil," [...].
205

L'écriture et la relecture de ces *Mémoires pour prouver l'existence du diable*, constituent donc l'unique plaisir de sa vie, un plaisir qui serait décuplé par la sensualité de l'acte d'inscrire de sa propre main ces histoires fantastiques. Le fait d'écrire semble ici donc se doter d'une charge sensuelle, qui pourrait même aller jusqu'à laisser envisager l'écriture comme une activité équivalente à la masturbation.

De plus, nous notons que Clarke ne se contente pas de rédiger à la main son ouvrage, son plaisir résulte aussi de ses innombrables relectures, et de ses multiples modifications : « *his sole pleasure was in the reading, compiling, and rearranging* ». L'accumulation des trois termes partageant la même rime finale scande la phrase, rendant ainsi compte, sous la

appartement de garçon, sur le vin de choix qui dort à portée de la main. [...] et Clarke se surprenait à jeter des regards ardents vers un petit bureau japonais voisin du feu ; comme un enfant devant l'armoire aux confitures, pendant quelques minutes il balançait, indécis, puis la concupiscence finissait par l'emporter, et Clarke, repoussant son siège, allumait une bougie, et allait s'asseoir devant le bureau. » p. 1342.

²⁰⁵ GGP, p. 69. « Clarke avait un beau mépris pour la littérature imprimée. A ses yeux l'impression ôtait tout intérêt à la plus fantomatique histoire, et son seul plaisir consistait à lire, compléter, arranger, réarranger ce qu'il appelait ses « Mémoires pour prouver l'existence du diable. » » p. 1342.

forme d'un rythme martelant, de la passion dévorante qui anime Clarke et qui le pousse à s'acharner pour retrouver le plaisir ressenti lorsqu'il a noirci la page blanche pour la première fois. Ainsi, en relisant et en apportant continuellement des rectificatifs, Clarke renouvelle à jamais la jouissance éprouvée lorsque pour la première fois il a défloré la feuille vierge en la recouvrant de son écriture.

Nous avons montré que les auteurs ont recours au champ sémantique de la passion amoureuse pour évoquer le désir de connaissance que ressent le fabricant de monstres. Ce personnage préfère généralement se couper volontairement de toute société humaine pour se livrer entièrement à ses recherches. Par conséquent, il néglige ou renonce le plus souvent à toutes relations qu'il pourrait avoir avec des femmes, se privant ainsi d'une vie sexuelle épanouissante.

Le besoin impérieux de connaissance pousse nos personnages à se construire des mondes en marge de la société, uniquement centrés sur le domaine des sciences. Cependant, en dépit de leur volonté affichée de rompre tout lien sentimental et sexuel avec autrui, la sexualité est toujours présente mais de manière déformée. En effet, les besoins sexuels ont été refoulés mais il est impossible de les faire disparaître totalement et pour cette raison ils sont de retour et s'immiscent dans leurs univers aseptisés.

Selon Freud la frustration sexuelle peut être à l'origine de troubles pathologiques, en effet :

Une certaine dose de satisfaction sexuelle directe paraît indispensable à la plupart des organisations et lorsqu'il y a frustration de cette dose qui est individuellement variable, le châtiment en est des manifestations que nous devons, en raison de leur nocivité pour la fonction et de leur caractère subjectif de déplaisir, ranger au nombre des états de maladie.²⁰⁶

Il serait alors possible d'envisager la création du monstre comme le résultat d'un dysfonctionnement de la *libido sexualis*. Par conséquent, il est important de remarquer que la *libido sciendi* n'est pas la négation complète de la *libido sexualis*, au contraire ces deux pulsions sont étroitement liées dans la mesure où il semble que la frustration sexuelle soit à l'origine de ces passions intellectuelles déviantes. En effet, la sexualité déniée réinvestit sous des formes détournées l'univers scientifique propre à ces marginaux, car le fabricant de

²⁰⁶ Sigmund, Freud, *La Vie sexuelle*, [1969], Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 34.

monstre même s'il est « Veuf de l'amour, il ne saurait être veuf du désir qui se renouvelle, s'intensifie, explore des objets inouïs sinon étranges, extraordinaires. »²⁰⁷.

La concrétisation des travaux du fabricant de monstre lui offre l'opportunité de pénétrer un monde inconnu et par la même occasion d'expérimenter un bonheur inouï : « Je dus m'asseoir. Mon cœur cognait douloureusement. J'éteignis la lumière formidable. Et, transporté d'une joie qui me parut alors la joie suprême, je riais dans ma solitude comme un Olympien. »²⁰⁸. Dans cet extrait, Richard Cirugue nous dévoile un élément essentiel pour l'analyse de l'extase ressentie par le fabricant de monstre : la solitude. En effet, à la lecture de notre corpus il nous apparaît que le plaisir jouissif engendré par les travaux sacrilèges semble trop intense pour être partagé.

Ainsi, la fabrication monstrueuse résulte généralement d'un plaisir solitaire, et elle s'inscrit dans l'imaginaire de la perversion dans la mesure où elle dévie du processus traditionnel centré sur une procréation encadrée par le régime matrimonial. D'ailleurs selon Nathalie Prince :

[...] ces désirs – fétichisme, homosexualité, *libido sciendi*... – surgissent à la fin du siècle à l'apogée d'une morale bourgeoise triomphante, pleine de victorianisme ou simplement de rigorisme conventionnel, qui établit l'ensemble des valeurs autour de la famille et enserme le moindre désir dans un carcan de culpabilité. Or ces amours célibataires, multiples et extravagantes rompent avec l'ordre social et moral de l'amour en ne se conjuguant pas avec la visée procréatrice de l'amour conjugal.²⁰⁹

De même, il serait possible de percevoir dans l'objectif reproducteur de la sexualité un écho indirect du phénomène d'industrialisation dans la mesure où le corps de plaisir se voit réprimé au bénéfice d'un corps productif.

Loin de se joindre à l'analyse de James Hillman considérant la masturbation en tant que service rendu « à la culture et à la créativité intérieures »²¹⁰, la société au dix neuvième

²⁰⁷ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 259.

²⁰⁸ LS, pp. 205-206.

²⁰⁹ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, op.cit., p. 256.

²¹⁰ « Au lieu de nous polariser sur son rôle inutile dans la civilisation et dans la procréation, nous pourrions réfléchir sur le service qu'elle peut rendre à la culture et à la créativité intérieures. En rendant plus intense notre intériorité grâce au plaisir, au conflit et à la honte, et en stimulant l'imagination, la masturbation, inutile à l'espèce ou à la société, donne cependant une jouissance génitale, de la fantaisie, et de la culpabilité à l'individu

siècle assimile la pratique masturbatoire, comme d'ailleurs toute pratique sexuelle n'ayant pas pour objectif d'assurer la reproduction de l'espèce, à un vice menaçant l'ordre moral et social, et contre lequel il est nécessaire d'émettre de violentes mises en garde :

La masturbation dérègle l'économie de l'énergie nerveuse. La fréquente répétition d'actions convulsives provoquée par une activité mentale qui ne connaît pas de limites crée le pire des dangers. En 1818, A.P. Buchan souligne que la principale menace résulte de l'absence d'objet. L'imagination, intensément sollicitée, doit fournir un effort qui conduit à un plaisir décevant, auquel la société ne peut imposer de frein. La jouissance est, ici, fille de la chimère, de l'illusion. Elle est de l'ordre de l'artifice. Elle s'apparente à une machine sans gouvernail qui désintègre l'esprit et le corps. La quête acharnée du plaisir se déroule sans qu'aucun partenaire ne puisse la modérer. Elle s'accomplit en privé, sans bruit, au plus profond du secret. Le sexe est, en l'occurrence, désocialisé. A sa manière, le vice solitaire s'apparente à la lecture du roman.²¹¹

Le fait de succomber à ce vice aurait donc des conséquences tragiques : « la dégradation du système nerveux, ébranlé par les convulsions répétées. [...] c'est alors la folie, l'épilepsie. Dans d'autre cas, il s'affaisse ; c'est alors la stupeur et l'imbécillité. »²¹². Nous remarquons que ces dommages sont identiques à ceux dont certains de nos personnages sont victimes, en effet, à titre d'exemple nous pouvons notamment évoquer le cas de Trevor dans *The Great God Pan*. En effet, le jeune garçon deviendra déficient mental à la suite de convulsions provoquées par une confrontation avec un masque antique représentant le satyre, et dans lequel il reconnaît l'horrible créature qu'il avait surprise quelques temps auparavant en compagnie d'Hélène dans la forêt. Il apparaît ainsi que la rencontre monstrueuse tout comme la pratique masturbatoire laisse des séquelles identiques, et nous pourrions extrapoler une explication à ce constat dans l'hypothèse selon laquelle le monstre pourrait figurer un double de nous-même.

en tant que sujet psychique. Elle sexualise l'imagination, donne du corps à l'esprit, intensifie le vécu de la conscience morale et confirme la puissante réalité de la psyché introvertie. Ne fut-elle pas inventée par le berger solitaire qui joue du pipeau dans les lieux déserts de nos paysages intérieurs et réapparaît lorsque nous sommes plongés dans la solitude ? En constellant Pan, la masturbation ramène la nature et sa complexité dans l'*opus contra naturam* par lequel se façonne l'âme. » James Hillman, *Pan et le cauchemar*, Traduit de l'américain par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa en collaboration avec Monique Salzmann, Paris : Editions Imago, 1979, p. 73.

²¹¹ Alain Corbin, *et alii*, *Histoire du corps*, 2. *De la Révolution à la Grande Guerre*, Sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris : Editions du Seuil, 2005, pp. 163-164.

²¹² Alain Corbin, *Histoire du corps*, 2. *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 165.

Richard Cirugue donne le parfait exemple d'une figure perverse, il se présente en effet comme un « chimiste amateur de la vie »²¹³, se livrant à des corps à corps déchaînés avec les doubles cadavériques qu'ils tentent d'animer. Les termes qu'il emploie pour décrire son acharnement sont explicites : « Quel amateur s'est livré à des étreintes aussi passionnées ! Pendant une heure, j'ai donné toute ma science, toutes mes forces ! J'ai provoqué, j'ai invité, j'ai commandé...Rien ! »²¹⁴. Ces étreintes dignes d'un amateur fougueux vont ensuite être poussées jusqu'à leur extrême, atteignant alors les limites du malsain et du morbide :

Cependant, je m'étais précipité sur le corps avant même qu'il fût achevé. J'ai incisé la poitrine dans le bain. Le cœur battait encore. Je l'ai empoigné, j'ai accompagné ses pulsations pour les entretenir. Il s'est arrêté tout à coup ; les bulles se multipliaient, et la mort envahissait ma statue terminée !²¹⁵

Richard va jusqu'à entailler la poitrine de sa créature pour enfoncer ses mains dans la cage thoracique et tenter ainsi d'allumer l'étincelle qui fera de lui un demiurge. Cependant toutes ces tentatives restent infructueuses, et dans l'objectif de trouver l'origine du problème Richard va donc disséquer les cadavres qu'il a créés. Il ouvre ainsi littéralement le corps du simulacre pour être en mesure d'y pénétrer complètement et d'y percer tous les secrets intérieurs. Le savant fou s'empare de la forme humaine pour tenter de la comprendre mais en la détruisant il rend apparent le monstrueux. En effet, le corps ouvert révèle la monstruosité humaine grâce à la dissection qui donne (le) corps à l'informe :

[...] ouvrir un corps, n'est-ce pas le défigurer, briser toute son harmonie ? N'est-ce pas produire une *blessure* et, avec elle, un surgissement de l'*informe* que la belle ordonnance structurale n'apaisera pas tant que des chairs, masses ou lambeaux sans forme, y resteront attachées ?²¹⁶

En accord avec l'hypothèse de Lawrence Gasquet selon laquelle: « [...] la dissection du corps puisse être envisagée comme la réalisation d'un fantasme érotique, en tant que plaisir de dénudement complet, et ultime pénétration du corps. »²¹⁷, nous pourrions alors interpréter

²¹³ LS, p. 199.

²¹⁴ LS, p. 230.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, (L'image ouvrante, I)*, Paris : Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999, p. 41.

²¹⁷ Lawrence Gasquet, « *Theatrum anatomicum* : les plaisirs de l'horreur », in *L'Art de plaire, Esthétique, Plaisir, Représentation*, Sous la direction de Patrick Chézaud, Lawrence Gasquet, et Ronald Shusterman, Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort Editeur, 2006, pp. 163-178, p. 169.

cet acte chirurgical comme la concrétisation finale du désir déviant du savant fou. Ainsi, les expérimentations scientifiques auxquelles se livrent les savants subissent un phénomène d'érotisation, qui les entraîne sur la voie d'une sexualité malsaine qui laisse libre cours à l'expression de perversions nouvelles.

Nous notons qu'au moment d'atteindre l'objectif poursuivi depuis si longtemps, une joie intense est éprouvée par tous les fabricateurs de monstres. Ainsi, le docteur Raymond connaît « *a pang of sudden joy thrilled my soul* »²¹⁸ tandis que le chirurgien de *The Surgeon's Experiment* nous est décrit en ces termes :

*The manner of the surgeon, however, showed much perturbation. The pallor that had come into his face at the moment his decision was formed became intense. A nervous tremulousness came over his frame. Above it all shone the light of enthusiasm.*²¹⁹

Ces deux savants fous expérimentent donc face aux secrets de la nature un même frisson comme l'indique l'emploi des termes « *thrilled* », et « *a nervous tremulousness* ». Richard Cirugue va plus loin lorsqu'il évoque le moment où il a connu la révélation de toute la portée de ses travaux : « Il me sembla qu'une déchirure blessait mon cerveau, dans une douleur voluptueuse. »²²⁰. En atteignant le point culminant de ses recherches, sa joie est telle qu'elle peut être assimilée à une véritable jouissance orgasmique, cette « douleur voluptueuse » pourrait alors bien faire figure de petite mort. Au moment de pénétrer dans le monde inconnu tant recherché, le voile du secret, semblable à l'hymen, se serait alors déchiré pour lui révéler un territoire vierge jusqu'à présent.

Ainsi, le fabricant de monstre se sert inconsciemment de ses recherches comme un substitut à sa sexualité. La libido qui est à l'origine de toutes les créations de l'*homo faber*, se sublime dans les recherches de nos personnages. Et si dans un premier temps, il est possible de supposer que la *libido sexualis* disparaît complètement, il n'en est finalement rien puisque nous avons vu que les pulsions sexuelles ne se sont pas effacées, elles ont été refoulées

²¹⁸ GGP, p. 63. « soudain un choc de joie ébranla mon âme » p. 1338.

²¹⁹ SE, p. 217. « Les manières du chirurgien dénotaient toutefois un trouble réel. La pâleur qui avait envahi son visage au moment où il avait pris une décision s'intensifia. Un tremblement nerveux le secouait. Au-dessus brillait toujours la flamme de l'enthousiasme. » p. 116.

²²⁰ LS, p. 210.

jusqu'au moment où elles ont pu faire leur retour en réinvestissant un domaine dont elles étaient a priori étrangères, la science.

Le fabricant de monstre ne parvient pas à exclure définitivement sa *libido sexualis*, et la *libido sciendi* procède ainsi de ses pulsions sexuelles réprimées. Il n'existe donc pas un rapport d'exclusion entre ces deux appétits, au contraire la *libido sciendi* et la *libido sexualis* se nourrissent l'une de l'autre.

PARTIE 2

ESSE EST PERCIPI

2.1. L'entresort monstrueux : la créature dans le cadre

Notre étude du mythe du monstre fabriqué nous a montré que tous nos fabricateurs ressentent le même désir de découvrir les secrets de la vie, et cette passion ardente doit être envisagée à la lumière de la théorie de Mircea Eliade selon laquelle :

On pourrait dire que la recherche anxieuse des origines de la vie et de l'esprit, la fascination exercée par les "mystères de la nature", ce besoin de pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière – que toutes ces aspirations et ces impulsions dénotent une sorte de nostalgie du primordial, de la matrice originelle universelle.²²¹

En accord avec l'analyse de Jean Clair, il nous apparaît évident que l'instrument privilégié dans cette quête du primordial est le regard, puisque :

L'œil, ce qui nous permet de tenir le monde à distance, de nous distinguer de lui, est aussi ce qui, dans le corps, nous rappelle à notre destinée d'être détaché d'un tout originel. Regarder, c'est donc vouloir combler ce manque, porter son regard vers cela que nous sommes plus.²²²

D'ailleurs cette conception trouve un écho particulier au sein de notre étude, car il nous semble bien que le regard porté sur la créature monstrueuse soit le plus à même de révéler les origines obscures de l'humanité. En effet, selon Gilbert Lascault :

Le monstre réveille en l'homme des peurs très primitives. Cette manière de replonger dans notre archaïsme, de retourner (sans trop le savoir) en notre prime enfance, est sans doute, comme le souligne le philosophe Paul Ricoeur (*Finitude et culpabilité*), « le moyen détourné par lequel nous nous immergeons dans l'archaïsme de l'humanité ».²²³

²²¹ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard, 1991, coll. « Folio Essais », p. 77.

²²² Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1989, p. 27.

²²³ Gilbert Lascault, « Monstres », *Encyclopedia Universalis*, vol. 16, 1995, pp. 414-417, p. 416.

L'expression « *Esse est percipi* »²²⁴, signifie que l'existence véritable ne peut se faire qu'au moyen de la perception d'autrui. La conscience de soi passe par la relation avec l'Autre et tout particulièrement par son regard. Ce principe est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de créatures monstrueuses puisque c'est en côtoyant les hommes, en les observant et en faisant l'expérience de leur regard qu'elles prennent conscience de leur difformité. Ainsi, le monstre de Frankenstein se rend compte de sa laideur au contact de la famille de Lacey :

*I had admired the perfect forms of my cottages – their grace, beauty, and delicate complexions: but how was I terrified, when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification.*²²⁵

Mary Shelley nous dépeint ici la créature de Frankenstein sous les traits d'un Narcisse inversé. En effet, horrifié par son reflet, le monstre rejette instinctivement sa propre image comme l'indique le mouvement de son corps : « *At first I started back* ». De même, nous devons ajouter que cette prise de conscience du monstre par l'intermédiaire du reflet peut être rapprochée de la nouvelle d'Howard Phillips Lovecraft datant de 1921 et intitulée *The Outsider*. Nous y suivons un être monstrueux ignorant tout de ses difformités dans son parcours ascensionnel, le menant de sa chambre souterraine à une salle de réception bondée. La panique qui s'empare des convives est selon lui provoquée par la créature hideuse qui lui fait face, il la dépeint avec horreur sans se douter à cet instant qu'il dresse son autoportrait :

Je ne peux même pas donner l'ombre d'une idée de ce à quoi ressemblait cette chose, car elle était une combinaison horrible de tout ce qui est douloureux, inquiétant, importun, anormal et détestable sur cette terre. C'était le reflet vampirique de la pourriture, des temps disparus et de la désolation ; le phantasme, putride et gras d'égouttures, d'une révélation pernicieuse dont la terre pitoyable aurait dû pour toujours masquer l'apparence nue.²²⁶

²²⁴ « Etre c'est être perçu », cette formule est au cœur de la théorie de Maurice Merleau-Ponty développée dans *Phénoménologie de la perception*.

²²⁵ F, p. 114. « J'avais admiré les formes parfaites de mes voisins, leur grâce, leur beauté et leur teint délicat, mais quelle ne fut pas ma terreur de me voir dans l'eau claire de la mare ! J'eus un mouvement de recul – il était impossible que ce fût mon reflet que je contemplais là ! Quand je compris que j'étais bel et bien cet être monstrueux, je me sentis en proie aux sensations les plus amères de découragement et d'humiliation. » p. 160.

²²⁶ Howard Phillips Lovecraft, *The Outsider*, [1921], « Je suis d'ailleurs », in *Contes et nouvelles*, Edition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris : Editions Robert Laffont, 1991. Traduit de l'américain par Yves Rivière, pp. 82-88, p. 86.

Ce n'est qu'en tentant de rentrer en contact avec le monstre que le narrateur comprend enfin qu'il s'agit de lui-même, la révélation de son identité a donc finalement lieu dans les dernières lignes du récit :

[...] je sais pour toujours que je suis d'ailleurs, un étranger en ce monde, un étranger parmi ceux qui sont encore des hommes. Et cela je le sais du moment où j'ai tendu la main vers cette abomination dressée dans le grand cadre doré, depuis que j'ai porté mes doigts vers elle et que j'ai touché *une surface froide et immuable de verre lisse*.²²⁷

Le cadre du miroir sert ici d'intermédiaire en permettant de contenir pour un instant le monstre.

De plus, il est aussi possible de rapprocher cette représentation dans le cadre du miroir à un autre procédé récurrent dans les apparitions monstrueuses : la mise en scène de la créature à travers une fenêtre. En effet, dans *Frankenstein*, Mary Shelley use déjà de cet ingénieux dispositif consistant à représenter la créature indéfinie dans un cadre aux contours bien définis :

*The windows of the room had before been darkened, and I felt a kind of panic on seeing the pale yellow light of the moon illuminate the chamber. The shutters had been thrown back; and, with a sensation of horror not to be described. I saw at the open window a figure the most hideous and abhorred.*²²⁸

Dans deux nouvelles d'Arthur Machen, *The Inmost light* et *The Novel of the White Powder* nous retrouvons la même image du monstre perçu à travers une fenêtre. Ainsi, la première apparition de l'épouse du docteur Black transformée en créature monstrueuse par son mari est décrite en ces termes :

²²⁷ *Ibid.*, p. 88.

²²⁸ F, p. 189. « Les tentures avaient été tirées devant les fenêtres de la chambre et ce fut avec un sentiment de panique que je remarquai la lueur jaune pâle de la lune éclairant la chambre. Les volets étaient repliés vers l'extérieur et j'éprouvai une horreur indescriptible en apercevant dans l'ouverture de la fenêtre le monstre hideux et détesté » p. 272.

As I glanced up I had looked straight towards the last house in the row before me, and in an upper window of that house I had seen for some short fraction of a second a face. It was the face of a woman, and yet it was not human ²²⁹.

De même, la première fois où Helen aperçoit son frère métamorphosé a lieu depuis l'extérieur, lorsque cette dernière s'apprête à traverser la rue pour rejoindre leur habitation : « *I had glanced up at the window of my brother's study, and at that moment the blind was drawn aside, and something that had life stared out into the world.* »²³⁰.

Dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, c'est également depuis une fenêtre qu'Uttersson et son cousin aperçoivent Jekyll désormais reclus à l'intérieur de son cabinet :

The court was very cool and a little damp, and full of premature twilight, although the sky, high up overhead, was still bright with sunset. The middle one of the three windows was half-way open ; and sitting close beside it, taking the air with an infinite sadness of mien, like some disconsolate prisoner. ²³¹

Cependant, le déclenchement inattendu du processus de métamorphose va brusquement interrompre l'échange entre les gentlemen :

But the words were hardly uttered, before the smile was struck out of his face and succeeded by an expression of such abject terror and despair, as froze the very blood of the two gentlemen below. They saw it but for a glimpse, for the window was instantly thrust down ; but that glimpse had been sufficient, and they turned and left the court without a word. In silence, too, they traversed the by-street ; and it was not until they had come into a neighbouring thorough- fare, where even upon a Sunday there were still some stirrings of

²²⁹ Arthur Machen, *The Inmost light*, op.cit., p. 131. « En levant la tête, mon regard donnait droit sur la dernière maison de la rangée se trouvant en face de moi ; à l'une des fenêtres de l'étage supérieur j'avais aperçu un visage pendant une fraction de seconde. C'était celui d'une femme et pourtant, il n'avait rien d'humain. » p. 109.

²³⁰ Arthur Machen, *The Novel of the White Powder*, op.cit., p. 52. « J'avais jeté un coup d'œil sur la fenêtre du cabinet de mon frère et au même instant, le store s'était écarté ; quelque chose qui paraissait vivre avait regardé le monde extérieur. »

²³¹ JH, p. 104. « Il faisait très froid et un peu humide dans la cour, et le crépuscule l'emplissait déjà, bien que le ciel, tout là-haut, fût encore illuminé par le soleil couchant. Des trois fenêtres, celle du milieu était à demi ouverte, et installé derrière, prenant l'air avec une mine d'une désolation infinie, et un prisonnier sans espoir, le Dr Jekyll apparut à Uttersson. » p. 660.

*life, that Mr. Utterson at last turned and looked at his companion. They were both pale ; and there was an answering horror in their eyes.*²³²

Ainsi, pendant un court instant et grâce à ce procédé de distanciation, l'horreur qu'incarne le monstre peut être contenue à l'intérieur d'un espace délimité. De plus, il semble que la fenêtre, cette limite entre l'ailleurs et l'ici par où on peut être vu et par où l'on observe, constitue le cadre parfait pour mettre en scène une créature monstrueuse qui interroge les frontières entre le Moi et l'Autre.

Il est également nécessaire d'associer au motif de la fenêtre celui de la porte, dont le seuil vient matérialiser la frontière entre le dedans et le dehors. D'ailleurs, à l'intérieur de chacune des œuvres du corpus il est fait mention à de multiples reprises de cet élément de décor à première vue anodin, qu'il s'agisse de porte que l'on ferme, dont on attend avidement l'ouverture ou que l'on finit par fendre à coups de hache comme c'est notamment le cas dans *The Novel of the White Powder* et *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*. Le seuil tient clairement une place essentielle dans les œuvres étudiées, il cristallise un passage problématique, un entre-deux sous tensions où se produit de grands bouleversements. Par exemple dans *Frankenstein*, il constitue le lieu d'une véritable révélation intellectuelle pour Victor :

*When I was about fifteen years old we had retired to our house near Belrive, when we witnessed a most violent and terrible thunderstorm. It advanced from behind the mountains of Jura ; and the thunder burst at once with frightful loudness from various quarters of the heavens. I remained, while the storm lasted, watching its progress with curiosity and delight. As I stood at the door, on a sudden I beheld a stream of fire issue from an old and beautiful oak, which stood about twenty yards from our house ; and so soon as the dazzling light vanished, the oak had disappeared, and nothing remained but a blasted stump. When we visited it the next morning, we found the tree shattered in a singular manner. It was not splintered by the shock, but entirely reduced to thin ribands of wood. I never beheld any thing so utterly destroyed.*²³³

²³² JH, p. 106. « Mais il n'avait pas achevé sa phrase, que le sourire s'éteignit sur son visage et fit place à une expression de terreur et de désespoir si affreux qu'elle glaça jusqu'aux moelles les deux gentlemen d'en bas. Ils ne l'aperçurent d'ailleurs que dans un éclair, car la fenêtre se referma instantanément ; mais cet éclair avait suffi, et tournant les talons, ils sortirent de la cour sans prononcer un mot. Dans le même silence, ils remontèrent la petite rue ; et ce fut seulement à leur arrivée dans une grande artère voisine, où persistaient malgré le dimanche quelques traces d'animation, que M. Utterson se tourna enfin et regarda son compagnon. Tous deux étaient pâles, et leurs yeux reflétaient un effroi identique. » p. 661.

²³³ F, pp. 40-41. « J'avais une quinzaine d'années et nous nous étions retirés dans notre résidence proche de Bellerive, quand nous assistâmes à un orage d'une violence extrême et terrifiante. Il venait de derrière les monts du Jura, et la foudre tombait de divers côtés à la fois, dans un grondement inquiétant. Curieux et ravi, j'observais sans relâche sa progression. Je me tenais près de la porte et soudain je vis jaillir un torrent de feu d'un superbe vieux chêne qui se dressait à une vingtaine de mètres de notre maison. À peine la lumière éblouissante se fut-elle dissipée, que je remarquai que le chêne avait disparu. Il n'en restait rien qu'une souche calcinée. Dès le

C'est devant la porte de leur maison de Bellerive qu'adolescent Victor a pu observer le spectacle qui lui a fait découvrir le galvinisme, et « franchir le seuil de la connaissance réelle » :

*On this occasion a man of great research in natural philosophy was with us, and, excited by this catastrophe, he entered on the explanation of a theory which he had formed on the subject of electricity and galvanism, which was at once new and astonishing to me. [...] I at once gave up my former occupations ; set down natural history and all its progeny as a deformed and abortive creation ; and entertained the greatest disdain for a would-be science, which could never even step within the threshold of real knowledge. In this mood of mind I betook myself to the mathematics, and the branches of study appertaining to that science, as being built upon secure foundations, and so worthy of my consideration.*²³⁴

Nous notons que dans *The Island of Doctor Moreau* la description de la chambre de Prendick fait mention des deux éléments, il est question à la fois d'une porte intérieure qui lui est interdite parce qu'elle communique avec le laboratoire et d'une fenêtre qui ouvre sur l'extérieur :

*I followed him, and found myself in a small apartment, plainly but not uncomfortably furnished, and with its inner door, which was slightly ajar, opening into a paved courtyard. This inner door Montgomery at once closed. A hammock was slung across the darker corner of the room, and a small unglazed window defended by an iron bar looked out towards the sea.*²³⁵

Il est intéressant de noter ici l'absence de vitre à la fenêtre, qui pourrait peut-être se lire comme une métaphore de la suppression des limites entre les espèces humaine et animale. La disparition de la vitre, c'est-à-dire de cette sorte d'écran protecteur entre l'intérieur et l'extérieur pourrait donc symboliser cette porosité entre l'Homme et la Bête que Moreau avec ses animaux humanisés s'attache à rendre patente. Il serait également possible d'envisager la

lendemain matin, nous allâmes le voir de plus près, et nous trouvâmes l'arbre brisé d'une façon extraordinaire. Il n'avait pas été fendu sous la violence du choc, mais entièrement réduit en rubans de bois. Jamais je n'avais vu semblable destruction. » p. 60.

²³⁴ F, p. 41. « Ce jour-là, un homme versé en physique et fasciné par cette catastrophe, nous exposa une théorie qu'il avait conçue au sujet de l'électricité et du galvanisme, et qui me sidéra par sa nouveauté. [...] Je me détournai de l'histoire naturelle et de ses dérivés qui m'apparaissaient tout à coup comme des conceptions difformes et avortées. Je nourris le plus vif dédain pour une pseudo-science, qui ne me permettait jamais de franchir le seuil de la connaissance réelle. C'est dans cet état d'esprit que je me tournai vers les mathématiques et les disciplines qui en découlent, car elles me paraissaient avoir des fondements sérieux et être dignes de ma considération. » pp. 60-61.

²³⁵ IDM, pp. 38-39. « Je le suivis et me trouvai dans une petite pièce, meublée simplement, mais avec assez de confort et dont la porte intérieure, légèrement entrebâillée, s'ouvrait sur une cour pavée. Montgomery alla immédiatement clore cette porte. Un hamac était suspendu dans le coin le plus sombre de la pièce, et une fenêtre exiguë sans vitres, défendue par une barre de fer, prenait jour du côté de la mer. » p. 205.

barre de fer, qui constitue le seul obstacle pour empêcher que l'effacement des frontières entre le dehors et le dedans soit total, comme une représentation de la dernière entrave qui résiste encore au savant fou. En effet, le docteur Moreau est conscient de ne pas avoir encore atteint son objectif :

*So for twenty years altogether - counting nine years in England - I have been going on ; and there is still something in everything I do that defeats me, makes me dissatisfied, challenges me to further effort. Sometimes I rise above my level, sometimes I fall below it ; but always I fall short of the things I dream.*²³⁶

Ainsi, la représentation du monstre à l'intérieur d'un cadre instaure une certaine distance, un écart sans doute nécessaire pour tenter d'éviter au regard de se perdre. La porte ou la fenêtre servirait donc notamment de moyen de protection contre l'évidence d'une proximité dérangeante, et il n'est pas alors étonnant que dans son article intitulé « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène. », C.-B. Clément se serve de ces mêmes motifs pour définir le fantasme :

[...] ; une des figures les plus claires que l'on puisse donner pourrait se rencontrer dans certains tableaux de Magritte, où une fenêtre, une porte entrouverte découvrent au regard une échappée sur la mer, le ciel, sans autre objet que le cadrage lui-même. Ainsi, *la clé des champs*²³⁷ : une fenêtre encadrée par des rideaux, découvre une colline ; la vitre est brisée, une partie des morceaux est tombée à terre, côté sujet ; le reste, en cassures zigzagantes, délimite la trouée au travers de laquelle on voit les arbres, l'herbe, le ciel. Le fantasme occupe, métaphoriquement, la place de la vitre : un écran qui rend possible le spectacle. Brisé, déchiré, ou intact, réfracté de multiples façons, il demeure le filtre nécessaire de toute vision, le cadre obligé de tout représentation. Aussi bien est-il la pierre angulaire de la *méconnaissance* : à la limite du discours produit et de sa production.²³⁸

²³⁶ IDM, p. 96. « Ainsi, reprit-il pendant vingt ans entiers - en comptant neuf années en Angleterre - j'ai travaillé, et il y a encore quelque chose dans tout ce que je fais qui déjoue mes plans, qui me mécontente, qui me provoque à de nouveaux efforts. Quelquefois je dépasse mon niveau, d'autres fois je tombe au-dessous, mais toujours je reste loin des choses que je rêve. » p. 280.

²³⁷ Cf. Annexe 1.

²³⁸ C.-B. Clément, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène. », *Langages*, n° 31, *Sémiotiques textuelles*, pp. 36-52, p. 37.

2.2. Une créature abhorrée

Nous avons montré que pour les créatures monstrueuses la prise de conscience de leur altérité se fait généralement dans la peine. Et nous allons voir maintenant qu'il n'est pas rare qu'à la souffrance intérieure viennent s'ajouter des douleurs physiques résultant de la violence qu'exerce l'homme à leur rencontre, en effet certains préfèrent l'affrontement à la fuite.

Il est évident que le monstre fabriqué terrifie ceux qui lui sont confrontés, dans *Frankenstein*, nous observons que le premier homme rencontré par la créature après qu'elle a quitté le laboratoire se met instinctivement à la fuir :

*Finding the door open, I entered. An old man sat in it, near a fire, over which he was preparing his breakfast. He turned on hearing a noise ; and, perceiving me, shrieked loudly, and, quitting the hut, ran across the fields with a speed of which his debilitated form hardly appeared capable.*²³⁹

L'attitude de ce vieux berger qui se trouve incapable de supporter la vue du monstre n'a rien de surprenant lorsque l'on sait que Victor, son propre créateur n'a été que le premier d'une longue série à le rejeter. Nous pouvons ainsi par exemple citer le cas de Félix de Lacey, qui est à l'origine d'une confrontation très violente avec le monstre :

*Felix darted forward, and with supernatural force tore me from his father, to whose knees I clung : in a transport of fury, he dashed me to the ground, and struck me violently with a stick. I could have torn him limb from limb, as the lion rends the antelope. But my heart sunk within me as with bitter sickness, and I refrained.*²⁴⁰

Cette profonde haine que suscite le monstre dès le premier regard n'est pas sans rappeler celle que provoque Hyde dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*. A titre d'exemple nous pouvons évoquer le passage qui fait suite à l'agression d'une fillette en pleine rue, alors qu'il se forme un rassemblement de personnes en colère difficile à maîtriser

²³⁹ F, p. 105. « Trouvant la porte ouverte, j'entrai. Un vieillard était assis devant la cheminée préparant son déjeuner ; il leva les yeux à mon entrée et m'apercevant, poussa un hurlement et se précipita à l'extérieur. Il traversa les champs à une vitesse dont on ne l'aurait pas imaginé capable tant il paraissait faible. » p. 149.

²⁴⁰ F, p. 135. Félix se précipita sur moi et m'arracha aux pieds de son père avec une force surnaturelle. Dans un transport de fureur, il me jeta au sol et me frappa violemment de son bâton. J'aurais pu le démembrer, comme le lion le fait de l'antilope, mais l'amertume, m'étreignait le cœur et je me contins. » pp. 188-189.

il est précisé : « [...] *we were keeping the women off him as best we could, for they were as wild as harpies. I never saw a circle of such hateful faces ; [...]* »²⁴¹. Il est possible de percevoir dans la description de ces femmes débordantes d'agressivité le souvenir mythique des bacchantes prêtes à mettre en pièce Penthée²⁴². De même, l'extrait précédent de *Frankenstein* où le monstre s' imagine démembrer Félix (« *I could have torn him limb from limb* ») contribue à convoquer des images de cette transe dionysiaque où « la mère, la nourrice devient dans la démence une bête de proie sanguinaire et déchire la jeune vie qu'elle aime le plus profondément »²⁴³. Jean-Pierre Vernant dans son ouvrage intitulé *Mythe et religion en Grèce ancienne*, nous éclaire sur les pratiques propres au culte de Dionysos :

Loin de leur foyer domestique, des villes, des terres cultivées, les Ménades sont censées, sur les monts et dans les bois, jouer avec les serpents, allaiter les petits des animaux comme si c'étaient les leurs, et aussi bien les poursuivre, les attaquer, les déchieter vivants (*diasparagmos*), les dévorer tout crus (*omophagia*), s'assimilant ainsi, dans leur conduite alimentaire, à ces bêtes sauvages qui contrairement aux hommes, mangeurs de pain et de la viande cuite d'animaux domestiques rituellement sacrifiés aux dieux, s'entre-dévorent et lapent le sang les uns des autres, sans règle ni loi, sans rien connaître, hors de la faim qui les mène.²⁴⁴

La sauvagerie animale intrinsèque au mythe de Dionysos est d'ailleurs au cœur de l'article intitulé « Dionysos et la genèse violente du sacré » dans lequel René Girard affirme que

Derrière un mythe comme celui de Dionysos, il faut d'abord reconnaître la flambée soudaine de la violence et la menace terrible qu'elle constitue pour la survie même de la communauté. La menace va finir par s'éloigner, aussi soudainement qu'elle s'est présentée, grâce à un lynchage qui réconcilie tout le monde parce que tout le monde y participe. La métamorphose des citoyens paisibles en bêtes furieuses est trop atroce et trop passagère pour que la communauté accepte de s'y reconnaître, pour qu'elle accepte de reconnaître comme sien l'étrange et terrible visage d'ailleurs à peine entrevu.²⁴⁵

²⁴¹ JH, p. 20. « [...] nous avons fort à faire pour écarter de lui les femmes, qui étaient comme des harpies en fureur. Jamais je n'ai vu pareille réunion de faces haineuses. » p. 636.

²⁴² Cf. Annexe 2 pour un bref rappel du mythe de Dionysos, constitué à partir du résumé de l'œuvre d'Euripide, *Les Bacchantes*, présenté par Yves Bonnefoy dans le *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, op. cit.

²⁴³ Walter F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris : Mercure de France, 1992, pp. 188-189.

²⁴⁴ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris : Edition du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1990, pp. 100-101.

²⁴⁵ René Girard, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, Paris : Editions du Seuil, 1970, pp. 266-281, p. 275.

Ainsi, l'ombre du « dieu des foules et de leurs réactions incontrôlables, [du] dieu des terreurs collectives qui frappent à l'improviste »²⁴⁶ semble rôder parmi les œuvres de notre corpus et notamment *Frankenstein* où nous assistons au soulèvement d'un village entier à la suite de l'arrivée du monstre²⁴⁷. Les réactions de violence que suscitent nos créatures peuvent donc être considérées comme une sorte de réminiscence des manifestations propres au culte dionysiaque, cette analogie se révèle particulièrement féconde pour notre compréhension du monstre fabriqué en le rapprochant de ce dieu de la possession qui

[...] dans l'excitation paroxystique s'empare brusquement de vous, vous dépossède de vous-même, vous "chevauche", demeure jusque dans cette prise en charge inaccessible et étranger. Dionysos n'est-il pas un maître de magie et d'illusion : dieu de prestige, qui dérouté et qui déconcerte, jamais là où il est ni ce qu'il est, dieu proprement insaisissable, le seul, a-t-on pu dire, de toutes les divinités grecques qu'aucune forme ne saurait cerner, aucune définition circonscrire, parce qu'il incarne, à l'intérieur de l'homme comme dans la nature, ce qui est radicalement Autre.²⁴⁸

Grâce à Dionysos et comme par ricochet, le monstre fabriqué pourrait donc s'envisager comme le révélateur de la bestialité humaine. Ainsi, nous assistons à une sorte de renouvellement de la transe dionysiaque lorsque mis en présence du monstre, l'Homme se libère du carcan social pour renouer avec son caractère destructeur et cruel que la société tend à annihiler depuis toujours.

De plus, nous remarquons également que contrairement à la tentative de lynchage de Hyde où les femmes sont au premier plan, celles dépeintes dans *Frankenstein* semblent faire preuve d'une certaine passivité. A titre indicatif nous notons que la confrontation du monstre, que ce soit avec une villageoise, Safie ou encore Agatha, se solde à chaque fois pour ces dernières par une fuite désespérée ou par un évanouissement salvateur :

*One of the best of these I entered ; but I had hardly placed my foot within the door, before the children shrieked, and one of the women fainted.*²⁴⁹

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 276.

²⁴⁷ F, p. 106, « *The whole village was roused ; some fled, some attacked me, until, grievously bruised by stones and many other kinds of missile weapons, I escaped to the open country, [...]* ». « Tous les villageois furent bientôt en émoi. D'aucuns s'enfuirent, d'autres m'agressèrent. Enfin blessé par des pierres et projectiles divers, je m'enfuis à travers la campagne [...] », p. 150.

²⁴⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs II*, Paris : Editions François Maspero, 1965, p. 82.

²⁴⁹ F, p. 106. « Je pénétrai dans l'une des plus belles demeures, mais à peine y avais-je posé le pied que les enfants se mirent à hurler et qu'une femme défaillit. » p. 150.

*At that instant the cottage door was opened, and Felix, Safie, and Agatha entered. Who can describe their horror and consternation on beholding me ? Agatha fainted ; and Safie, unable to attend to her friend, rushed out of the cottage.*²⁵⁰

De même, la scène de la grange entre la créature de Frankenstein et Justine Moritz est emblématique de l'état passif qui semble caractériser les personnages féminins, en effet la jeune domestique reste endormie tout au long de cet épisode :

*[...] I entered a barn which had appeared to me to be empty. A woman was sleeping on some straw; she was young: not indeed so beautiful as her whose portrait I held; but of an agreeable aspect and blooming in the loveliness of youth and health. Here, I thought, is one of those whose joy-imparting smiles are bestowed on all but me. And then I bent over her, and whispered, "Awake, fairest, thy lover is near – he who would give his life but to obtain one look of affection from thine eyes: my beloved, awake!" The sleeper stirred; a thrill of terror ran through me. Should she indeed awake, and see me, and curse me, and denounce the murderer? Thus would she assuredly act, if her darkened eyes opened, and she beheld me. The thought was madness; it stirred the fiend within me – not I, but she shall suffer : the murder I have committed because I am for ever robbed of all that she could give me, she shall atone. The crime had its source in her : be hers the punishment ! Thanks to the lessons of Felix and the sanguinary laws of man, I had learned now to work mischief. I bent over her, and placed the portrait securely in one of the folds of her dress. She moved again, and I fled.*²⁵¹

Nous devons tout d'abord signaler qu'à la lecture de cet extrait s'est rappelée à nous l'image d'une hydrie du musée de Rouen (Annexe 3) reproduite dans *Les Mystères du gynécée*²⁵² et commentée par Françoise Frontisi-Ducroux. Ainsi, la description de Justine se faisant observer à son insu par le monstre alors qu'elle dort coïncide de manière euphémisée avec le motif de cette ménade endormie où « la femme est offerte aux regards et aux appétits des

²⁵⁰ F, p. 135 « A cet instant, la porte du chalet s'ouvrit et Félix, Safie et Agatha entrèrent. Qui saurait décrire leur horreur et leur consternation en m'apercevant : Agatha défaillit ; Safie, incapable de venir en aide à son amie, s'enfuit du chalet. » p. 188.

²⁵¹ F, pp.143-144. « [...] j'entrai dans une grange qui m'était apparue vide. Une femme y dormait sur de la paille ; elle était jeune. Elle n'était pas aussi belle que la femme dont je possédais le portrait, mais sa jeunesse lui conférait un charme agréable et frais. Voici, me dis-je, un de ces êtres dont les sourires dispensateurs de joie sont destinés à tous sauf à moi. Je me penchai sur elle et murmurai : « Réveille-toi, ô beauté incomparable, ton amoureux est là – celui qui donnerait sa vie pour un seul regard affectueux de tes yeux. Réveille-toi, mon aimée. » La jeune femme s'étira ; je frémis de terreur. Allait-elle se réveiller, m'apercevoir, me maudire et me dénoncer comme meurtrier ? Il ne faisait aucun doute que telle serait sa réaction si ses yeux s'ouvraient sur ma personne. Cette pensée me fis perdre la raison, et le démon s'éveilla en moi – je ne serais pas châtié, elle le serait à ma place ; elle expierait mon meurtre puisque j'étais à jamais privé de tous les bienfaits qu'elle était en mesure de dispenser. Le crime prenait sa source en elle ; qu'elle paie ! Grâce aux leçons de Félix et aux lois sanguinaires de l'homme, j'avais appris à faire le mal. Je m'agenouillai près d'elle et déposai la miniature dans un pli de sa robe. Elle s'étira à nouveau, et je m'enfuis. » p. 200.

²⁵² Françoise Frontisi-Ducroux, « Le sexe du regard », in *Les Mystères du gynécée*, Paris : Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1998, pp. 199-276, p. 215.

satyres qui s'approchent »²⁵³. Nous remarquons en effet la même absence de réciprocité dans cette scène de la grange que celle relevée par Françoise Frontisi-Ducroux. Pourtant la suite de l'analyse de l'hydrie selon laquelle « il faudrait parler de "face à sexe" plutôt que de face à face, car ce qui intéresse ce mâle bestialisé n'est ni la ménade ni son visage mais une portion bien précise du corps féminin »²⁵⁴, ne peut semble-t-il pas s'appliquer à ce passage de *Frankenstein* puisque la créature commence par comparer Justine au portrait de la mère de Victor qu'il a en sa possession (« *she was young: not indeed so beautiful as her whose portrait I held* »). Cependant, nous devons ajouter que nous percevons dans le geste final de la créature, qui se penche vers la domestique pour glisser dans un pli de sa robe la miniature, une sorte d'écho sous une forme atténuée à ce que Françoise Frontisi-Ducroux a qualifié de « finalité tactile du regard désirant »²⁵⁵ et correspondant au geste du satyre soulevant la robe de la ménade pour toucher son sexe.

Comme la ménade avant elle, Justine devient donc à cause de son sommeil la proie idéale, l'état d'ignorance dans lequel la domestique se retrouve plongée fait d'elle la victime parfaite. Le monstre trouve par l'intermédiaire de cette jeune femme innocente le moyen de donner libre cours à sa haine envers tous ceux qui l'ont rejeté. A travers elle il tente de prendre sa revanche sur l'ensemble de la gente féminine avec qui aucune relation ne lui sera jamais permise.

A la lecture de l'épisode de la grange notre attention se porte également sur trois éléments précis : la miniature, l'emploi du terme « *folds* » et l'accusation suivante « *The crime had its source in her* » qui peuvent sembler arbitraires, voire insignifiants s'ils sont pris séparément mais qui se révèlent riches de sens dès qu'ils sont mis en relation, ainsi nous notons qu'ils renvoient tous à la mère de Victor. Caroline Frankenstein ne serait donc pas uniquement présente à travers le portrait que le monstre a dérobé au jeune William, elle apparaîtrait également sous une forme métonymique lors de la description du monstre cachant la miniature sur Justine : « *I bent over her, and placed the portrait securely in one of the folds of her dress* ». En effet, le terme « *folds* » n'a été utilisé qu'à une seule autre reprise, lors du cauchemar de Victor, ce qui permet donc à l'image du cadavre maternel où des vers rampent

²⁵³ *Ibid.*, p. 213.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

entre les plis du suaire (« *the grave worms crawling in the folds of the flannel* »²⁵⁶) d'entrer en résonance avec le corps endormi de Justine. Nous pouvons alors interpréter le geste du monstre dissimulant le portrait de la mère sur la domestique comme un geste symbolique signifiant une sorte d'assimilation de l'une à l'autre par le transfert de la miniature. De même, l'accusation que le monstre porte à l'encontre de Justine « *The crime had its source in her* » et par extension à toute la gente féminine dont le rejet est selon lui à l'origine de sa transformation criminelle pourrait s'interpréter différemment à la lumière du rapprochement que nous avons opéré entre la domestique et Caroline Frankenstein. En effet, il est possible de reconnaître en la mère de Victor la véritable source du crime, dans la mesure où sa mort semble avoir été l'élément déclencheur des travaux monstrueux de son fils. Dans son ouvrage intitulé *Le Fantastique dans tous ses états*, Roger Bozzetto soutient d'ailleurs que

[...] Frankenstein occulte par son désir de savoir et de maîtrise de la vie, un projet fou, un rêve qui serait de rendre la vie à sa mère. [...] Bien que Victor n'exprime pas clairement ce désir, il se place dans la position de rendre la vie à un puzzle de chairs mortes. Comment ? par la science. Grâce à celle-ci, lui, un homme, va procréer sans femme, et par le moyen d'un corps mort - comme celui de sa mère - un enfant inconcevable mais pourtant conçu.²⁵⁷

La créature figurerait donc la monstrueuse concrétisation d'un inceste fantasmé, ce qui tendrait à expliquer l'horreur ressentie par Victor et son impossibilité à assumer son rôle de père. L'existence du monstre est donc irrémédiablement placée sous le sceau de l'abandon et ce dès le jour de sa naissance : « *Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep* »²⁵⁸. Alors qu'il vient à peine d'insuffler l'étincelle de vie à son œuvre, l'incapacité de Victor à faire face à sa progéniture est soulignée par l'emploi à deux reprises dans cette seule phrase du terme « *unable* », la seule présence du monstre lui est insoutenable parce qu'il constitue la preuve vivante de ses amours interdites.

²⁵⁶ F, p. 58. « [...] un suaire sur les plis duquel des vers rampaient. » p. 83.

²⁵⁷ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, p. 140.

²⁵⁸ F, p. 57. « Incapable de supporter la vue de l'être que j'avais créé, je me précipitai hors de la pièce et arpentai ma chambre, sans pouvoir trouver le sommeil. » p. 83.

2.3. Exhibition monstrueuse

Nous allons maintenant nous intéresser à la scène d'animation de la créature pour mieux comprendre la réaction de Victor :

*It was already one in the morning ; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open ; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.[...]His limbs were in proportions, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.*²⁵⁹

A la lecture de cette description du monstre nous assistons à une sorte de morcellement mêlant la description d'éléments servant généralement à évoquer la beauté féminine (les yeux, la peau, les dents, le teint, les lèvres) à l'horreur. Ainsi, les membres bien proportionnés et « *beautiful* », la chevelure « *lustrous black, and flowing* », et les dents « *pearly whiteness* » coexistent avec des yeux aqueux d'un jaune terne (« *dull yellow eye* », « *his watery eyes* »), des lèvres droites et noires, et une peau incomplète dévoilant muscles et artères. A la lumière de l'analyse de Jean Bellemin-Noël qui commence par :

rappeler la formule de Paul Valéry selon quoi la peau est « ce qu'il y a en nous de plus profond ». Elle touche à l'essentiel, elle est essentiellement toucher. A l'actif, au passif, au pronominal. Elle conjoint l'extrême de l'éros (avoir quelqu'un « dans la peau ») et les drames de la mort (« faire la peau » à quelqu'un).²⁶⁰

nous pouvons supposer dès à présent que cette peau contrefaite constitue un élément essentiel dans la construction monstrueuse qu'il nous faudra analyser dans la suite de notre étude. De

²⁵⁹ F, p. 57. « Il était déjà une heure du matin ; une pluie morne battait les vitres et ma chandelle presque consumée dispensait une lueur vacillante grâce à laquelle je vis s'ouvrir l'œil jaune et terne de la créature : elle respirait avec peine et un mouvement convulsif agitait son corps. [...] Ses membres étaient bien proportionnés et j'avais choisi ses traits en raison de leur beauté. Leur beauté ! Grand Dieu ! Sa peau jaune couvrait à peine l'assemblage des muscles et les artères ; ses cheveux étaient d'un noir de jais, sa chevelure abondante ; ses dents d'une blancheur nacrée. Hélas, ces merveilles accentuaient l'horrible contraste qu'offraient ses yeux aqueux – presque de la même couleur que les orbites sombres dans lesquelles ils étaient incrustés ainsi que son teint hâlé et ses lèvres droites et noires. » pp. 82-83.

²⁶⁰ Jean Bellemin-Noël, « Le conte de « Peau d'âne », in *Interlignes, Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1988, pp. 37-55, p. 44.

même, la transparence de la peau des Immondes issus du *Faiseur d'hommes et sa formule*, représente le visible par excellence et constituera donc parfaitement ce que Max Milner qualifie de « lieu de toutes les promesses et de tous les dangers. »²⁶¹.

Le « démembrement morphologique »²⁶² opéré par Victor fait figure ici de blason avorté dans la mesure où ces parties ne parviennent pas à créer une unité mais un « horrible contraste ». Le monstre se compose d'éléments beaux lorsqu'ils sont pris séparément (« *I had selected his features as beautiful* ») mais une fois assemblés et animés, l'harmonie est impossible, la beauté cède place à l'horreur.

²⁶¹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991, p. 251.

²⁶² Selon Michel Constantini, « Le blason est une sorte de démembrement morphologique qui vise néanmoins à produire (ou à reconnaître) une unité : cohérence, harmonie, beauté parfaite du corps de la femme en particulier. ». Cette citation est extraite de son article intitulé : « Jean-Jacques Vincensini (dir), *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel* », Paris : Maisonneuve & Larose, coll. « Dynamiques du sens », 2003. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Comptes rendus, 2007. [en ligne] URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820>

2.3.1. Une peau obscène

Dans un premier temps, il est nécessaire de préciser la manière dont nous employons le terme « obscène », car ce dernier ne doit pas être limité à sa signification sexuelle, en effet selon Pierre Jourde :

Ici la dimension sexuelle, omniprésente, n'est qu'un aspect particulier de l'obscène. Car l'obscène renvoie aux relations de l'intérieur et de l'extérieur, au fait que ce qui se replie en soi, dans l'obscurité de sa substance, puisse aussi s'ouvrir, se défaire. Ainsi, le monstre composite apparaît comme le dépli de ce qu'il y a en dedans, l'entrebâillement d'une intimité organique qui étend ses excroissances.²⁶³

Dans un second temps, il est important de remarquer que les yeux et la peau du monstre de Frankenstein partagent un même qualificatif : la couleur jaune (« *the dull yellow eye* », « *His yellow skin* »). Cette indication peut être interprétée comme un indice du lien particulier existant entre ces deux organes de sens. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que le regard et la peau semblent détenir la même fonction symbolique, celle de laisser transparaître l'âme. En effet, selon un adage populaire il est établi que les yeux sont les fenêtres de l'âme, et d'après l'analyse de Didier Anzieu dans le *Moi-Peau*, il en est de même pour l'enveloppe épidermique :

La peau soustrait l'équilibre de notre milieu interne aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices, elle conserve des marques de ces perturbations. A son tour, cet état intérieur qu'elle est censée préserver, elle le révèle en grande partie au-dehors ; elle est aux yeux des autres un reflet de notre bonne ou mauvaise santé organique et un miroir de notre âme.²⁶⁴

De plus, nous notons que cette peau monstrueuse détient un élément intéressant à analyser, son caractère incomplet « *His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath* », qui ne lui permettra donc pas de remplir les trois fonctions essentielles déterminées par Didier Anzieu en ces termes :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la

²⁶³ Pierre Jourde « Le monstre », in *Dieu, la chair et les livres, Une approche de la décadence*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2000, p. 252.

²⁶⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris : DUNOD, coll. « Psychismes », 1995, pp. 38-39.

barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci.²⁶⁵

Nous devons noter qu'il est doublement impossible à cette peau monstrueuse d'accomplir sa première fonction de sac, de part son aspect fragmentaire évidemment mais également en raison de l'abandon de la créature par son propre fabricant. En effet, il est clair que Victor ne saurait procurer aucun soin d'aucune sorte à cet être qui le répugne.

De même, il nous semble que l'enveloppe du monstre ne puisse assumer la seconde fonction de rempart protégeant contre toute forme de pénétration. En effet, en ne recouvrant pas la totalité du corps la peau ne protège pas la chair de la pénétration par le regard d'autrui. La personne en présence du monstre se voit donc brusquement confronté à son intériorité. Il s'agit d'une véritable exhibition de l'intimité la plus profonde du corps et cela participe de manière évidente à l'obscénité répugnante du monstre.

Ainsi, nous sommes en accord avec l'analyse présentée par Alain Corbin dans l'ouvrage intitulé *Histoire du corps*, où l'obscénité est définie comme ce

qui surgit de la transgression, unit la répulsion la plus profonde à la force du désir. Le sentiment de l'obscénité est pudeur révoltée et angoisse face aux excès de visibilité du corps ; comme si, dans sa totale exhibition, celui-ci perdait scandaleusement tout secret, toute énigme.²⁶⁶

Les yeux et la peau ne seraient donc pas uniquement liés par leur couleur similaire mais bien par leur dimension pénétrante, présentée tout à la fois suivant les modes actif et passif. En effet, nous remarquons que l'image de la pénétration est décuplée par ce regard (actif) perçant les secrets intimes qui lui sont exhibés par une peau (passive) incomplète c'est-à-dire déjà percée. Ainsi, cette peau contrefaite nous renseigne sur l'incompétence du fabricant mais pas uniquement, puisque nous pouvons y supposer une certaine perméabilité du monstre.

Nous devons également remarquer que cette visibilité de l'organicité intime du monstre est une caractéristique que l'on retrouve chez les Immondes du *Faiseur d'hommes et*

²⁶⁵ Didier Anzieu, *op.cit.*, pp. 61-62.

²⁶⁶ Alain Corbin, *et alii*, *Histoire du corps*, 2. *De la Révolution à la Grande Guerre*, Sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris : Editions du Seuil, 2005, p. 176.

sa formule. A titre d'exemple nous pouvons citer la description qui est faite par Maurice lors de sa première rencontre avec l'une des créatures de Brillat-Dessaigne :

Le corps tout entier, mou, et segmenté en certains endroits, d'apparence gélatineuse en d'autres et comme diffluent, sans contours précis, laissait transparaître la lumière du jour. Plus dense que tout le reste, la tête n'en était pas moins translucide, dans certaines positions tout au moins ; elle constituait une sorte de bourgeon ovoïde au sommet du corps, mais le visage, d'aspect glauque, avec ça et là, des luisances opalines de nacre ou de pierre lunaire, présentait des traits réguliers, étonnamment humains, à l'expression abjecte, bestiale, une bouche linéaire, un nez de poisson, deux yeux énormes, fluorescents, fendus en amande pourtant et qui papillotaient avec une sorte de tendresse, le tout comme voilé d'un mystérieux halo, d'une de ces taches floues qu'on observe aux clichés photographiques ratés, et donnant l'impression d'une image perçue à travers des couches liquides. La substance tégumentaire du monstre, tentacules compris, était revêtue de soies assez longues, rigides et qui tremblaient d'un mouvement spasmodique, continu.²⁶⁷

A la lecture de cet extrait nous notons que le monstre est défini notamment par son aspect flasque rendu patent par l'emploi des termes « mou », « gélatineuse », « diffluent », « substance tégumentaire ». De plus, nous pouvons relever différents éléments soulignant le caractère lumineux et transparent de la créature : « laissait transparaître la lumière du jour », « translucide », « luisances opalines de nacre », « pierre lunaire », « fluorescents ». Cependant il est important de relever que cette luminosité ne nous est pas dépeinte comme limpide, en effet il est question « d'un mystérieux halo » voilant la créature et semblable à une tache floue. Enfin, la comparaison finale avec une photographie ratée « donnant l'impression d'image perçue à travers des couches liquides » transcrit parfaitement une impression de trouble.

Grâce aux caractéristiques de translucidité et d'inconsistance de cette pieuvre à face humaine, il nous apparaît que l'aspect poreux du monstre participe à l'horreur qu'il inspire. L'hypervisibilité et l'omniprésence de la chair des Immondes sont à l'origine de l'obscénité de la créature. La chair et l'obscénité semblent inextricablement liées au point que Georges Bataille voit en cette dernière la preuve évidente que la « chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence »²⁶⁸.

²⁶⁷ FHF, pp. 32-33.

²⁶⁸ Georges Bataille, *L'Erotisme* [1957], Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1995, p. 102, Cité par Guy Astic, « Clive Barker et la nouvelle chair. Repousser les limites du corps et du fantastique » in *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction, Figures et fantasmes, op.cit.*, pp. 293-303, p. 297.

Il est intéressant de remarquer que l'étude du corps humain et notamment les travaux de dissection anatomique ont de tout temps choqué la morale et engendré de violentes polémiques. *Le Singe* traite de cette controverse à travers le personnage de Sir James, riche philanthrope qui réclame les dépouilles des personnes sans familles destinées à la faculté de médecine, afin selon lui de sauver leur âme. En effet, Sir James est convaincu que les étudiants en médecine en effectuant des expérimentations sur des cadavres souillent ces derniers et compromettent leur vie éternelle, il décide alors de mettre tout en œuvre pour éviter ce sacrilège en offrant une sépulture qui gardera leurs corps intacts jusqu'au Jugement dernier. Sir James encourage donc Claude Cirugue à continuer les travaux de son frère, c'est-à-dire à produire des doubles cadavériques pour la faculté de médecine, des cobayes parfaits puisque dénués d'âme à préserver, mais au grand désespoir du philanthrope, le jeune homme ne s'arrêtera pas là.

De même, Michel Ribon évoque dans son ouvrage intitulé *Archipel de la laideur* les propos de Diderot sur le risque que représente l'étude de l'anatomie « dans sa trouble profondeur et son épaisseur visqueuse », en effet selon lui « en peinture, comme en morale, il est dangereux de voir sous la peau »²⁶⁹. La suite du texte explicite cette crainte en ces termes :

Dangereux parce qu'il est à craindre que cet "écorché", inscrit dans le tableau, " ne reste perpétuellement dans l'imagination, que l'artiste n'en devienne entêté de se montrer savant, que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ", que, en dépit de la peau et des parures dont il recouvre son sujet, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache, son inertie et qu'enfin " je ne retrouve ce maudit écorché dans ses figures de femmes »²⁷⁰.

La représentation anatomique constituerait ainsi un risque par sa dimension obsédante. Après la révélation de l'intériorité intime de l'Homme plus rien ne pourrait l'occulter, et il serait impossible de l'oublier. Il s'agirait alors d'une véritable contamination de l'univers de représentation qui superposerait partout et tout le temps sur toute créature vivante son image anatomique. Nous remarquons que *The Island of Doctor Moreau* nous offre l'illustration d'un phénomène contagieux analogue, cependant l'objet de l'obsession n'est pas la structure interne du corps mais l'animalité latente de l'Homme. En effet, Prendick, après avoir été confronté aux animaux humanisés du savant fou devient incapable de dissocier clairement l'humain de l'animal. Il n'a de cesse de percevoir en chacun de ses

²⁶⁹ Cf. *Pièces détachées sur la Peinture*, in *Œuvres Complètes*, Ed. Garnier, 1959, p. 815. Cité par Michel Ribon, *Archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, Paris : Editions Kimé, 1995, p. 253.

²⁷⁰ Cf. *Essai sur la Peinture*, o.c., pp. 1145-1187. Cité par Michel Ribon, *Archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, op. cit., p. 253.

congénères l'animal qui sommeille en eux, et il n'a d'autre choix que de vivre en reclus à l'écart de toute société humaine. Ainsi, la révélation d'un secret enfoui devient source d'une obsession impossible à réfréner, pour cette raison une prochaine partie de notre étude analysera plus en détails le monstre en tant que figure de contamination.

De même, nous devons remarquer l'intensité de la réaction provoquée par l'exhibition de la chair, le dégoût ressenti trouve souvent à s'exprimer dans la violence. A titre d'exemple nous pouvons citer le cas de Maurice, qui en présence du monstre, est victime d'une pulsion destructrice incontrôlable qu'il évoque en ces termes :

Bientôt nous ne fûmes plus séparés que par un espace d'une dizaine de mètres, et je pus distinguer alors, à travers son derme transparent, immédiatement au-dessus des deux pédoncules, la forme ébauchée de deux narines et d'une bouche humaines. L'horrible créature grimaçait béatement, et ses lèvres tremblantes, convulsées, transmettaient à la peau de vessie qui les recouvrait des vibrations brèves, sonores, comme des éructations. Du coup je perdis la tête, et, saisissant ma carabine, je la déchargeai presque à bout portant dans la poitrine de ce poulpe humain.²⁷¹

Il s'agit d'un spectacle insupportable que d'être témoin de la vie qui anime cette créature dont la formule concise « poulpe humain » rend compte de sa situation particulière, à la fois si éloignée et si proche de l'Homme. De plus, la représentation de ce céphalopode monstrueux se charge d'un imaginaire terrifiant, qui a notamment été dépeint par Victor Hugo dans ces termes :

Une morsure est redoutable ; moins qu'une succion. La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête. Vos muscles s'enflent, vos fibres se tordent, votre peau éclate sous une pesée immonde, votre sang jaillit et se mêle affreusement à la lymphe du mollusque. La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. Ce rêve est sur vous. Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. Il vous tire à lui et en lui, et lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre. Au-delà du terrible être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant.²⁷²

L'élan meurtrier dont fait preuve Maurice pourrait donc trouver son explication dans la menace inconsciente d'absorption propre au poulpe, ou alors peut-être dans la combinaison de la transparence obscène du monstre et de sa manière ambiguë de se mouvoir. En effet, nous notons que dans *Frankenstein*, Victor affirme également :

²⁷¹ FHF, p. 50.

²⁷² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Préface d'Yves Gohin, Paris : Gallimard, 1980, p. 439.

*Oh! no mortal could support the horror of that countenance. I had gazed on him while unfinished ; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.*²⁷³

Il apparaît alors évident que l'animation accentue la laideur parce qu'elle fait du monstre un sujet à part entière. Il est en effet horrible d'envisager que ce qui n'était encore quelques minutes auparavant qu'un assemblage de chairs mortes soit par le recours de la science devenu l'instant d'après un être vivant conscient au même titre que l'Homme.

De plus, il semble que la citation extraite du *Faiseur d'hommes et sa formule* nous offre un éclairage particulier de la symbolique du mouvement comme principe même de la vie tel qu'il a été défini par Brillat-Dessaigne²⁷⁴. En effet, nous remarquons que les mouvements effectués par le monstre sont ici dotés d'une connotation sexuelle véhiculée par l'emploi de termes comme : « lèvres tremblantes, convulsées », « vibrations brèves », « éructations ». Et nous notons que cette façon particulière de se mouvoir est l'élément déclencheur de la folie meurtrière de Maurice. De même, nous verrons dans la suite de notre étude que cette pulsion destructrice impossible à maîtriser pour le héros refait surface lors d'une promenade avec sa femme lorsqu'ils surprendront un couple d'Immondes en pleine copulation. A nouveau Maurice ne sera pas capable de se contenir face au spectacle de la sexualité des monstres. Nous pouvons supposer que l'Homme a peur et rejette cette sexualité animale, primordiale parce qu'il s'y reconnaît et s'y refuse, sa répulsion trouverait alors son origine dans ses propres désirs.

Ainsi, en présence de cette pulsion de vie, véritable scène originaire, il laissera libre cours à une pulsion de mort. En accord avec Lucien Israël, il semble bien alors que « le sexe et la mort ont partie liée dans les enfers »²⁷⁵.

Quant à la troisième fonction de la peau en tant que surface d'inscription nous pouvons supposer que l'expression « *his shrivelled complexion* »²⁷⁶ constitue un élément pouvant s'y rapporter. En effet, nous devons remarquer que la traduction française ne rend pas

²⁷³ F, p. 58. « [...] ; il était laid, c'est vrai, mais ses muscles et ses articulations ayant acquis la faculté de se mouvoir, il était devenu une créature telle que Dante lui-même n'en aurait pu concevoir. » p. 84.

²⁷⁴ Selon Brillat-Dessaigne : « l'étincelle magique, le principe même de la vie, [est] le mouvement. » FHF, p. 152.

²⁷⁵ Lucien Israël cité par Jean Decottignies, « L'hystérique ou la femme intéressante, poétique de la crise », in *Physiologie et mythologie du féminin*, Presses Universitaires de Lille, 1989, pp. 11-55, p. 51.

²⁷⁶ F, p. 57. « son teint hâlé » p. 83.

compte d'un élément présent dans la version originale, ainsi l'expression « *his shrivelled complexion* » traduite par « un teint hâlé » ne transcrit pas l'aspect ridé, flétri, présent dans le terme « *shrivelled* ». Il s'agit pourtant d'une caractéristique importante, puisque les rides, c'est-à-dire les marques laissées par le temps sur la peau, nous indique clairement qu'il est question d'un corps qui a déjà vécu. Victor a en effet réalisé sa créature à partir d'un assemblage de différentes parties prélevées sur différents êtres, par conséquent ce nouveau-né porte sur lui les stigmates de vies précédentes dont il n'a aucun souvenir.

L'aspect racorni et difforme de la créature laisse ainsi deviner la complexité du Moi monstrueux de cet enfant né dans un corps adulte. Le monstre nouveau-né n'est pas en mesure de ressentir sa peau dans toute sa portée symbolique telle que Jean Bellemin-Noël a pu la définir :

C'est sur elle enfin que s'inscrit notre mémoire vitale, le bon et le mauvais de l'âge qui nous emporte, épanouissement et cicatrices. Voilà bien l'exacte image du Moi, point de rencontre du Je, de son passé et de son devenir dans le monde, lisière entre conscience et inconscient.²⁷⁷

Dans la mesure où cette peau, même si désormais elle est sienne, appartenait encore il y a peu à d'autres. De même, les cicatrices de sutures trahissent l'existence d'un Moi fragmentaire, dont le morcellement intérieur se laisse deviner à la surface de son épiderme.

Nous notons également la présence d'une autre allusion à la peau ratatinée et ridée du monstre à travers la comparaison avec une momie : « *A mummy again endowed with animation could not be so hideous as that wretch.* »²⁷⁸. La figure de la momie souligne le fait qu'il s'agisse d'une entité liée au passé, le monstre résulte en effet d'un assemblage de corps qui ont déjà vécu. Ces existences respectives ont marqué la peau, et les rides qu'il arbore constituent les signes de ces vies précédentes. Il nous apparaît ici nécessaire de convoquer l'image du palimpseste pour envisager cette créature. Symboliquement, le monstre ferait figure de surface d'inscription sur laquelle viendrait se transcrire successivement, tout à la fois les mythes antiques, les pulsions inconscientes de l'auteur ainsi que les désirs et les angoisses que le lecteur projette sur lui. Ainsi, le monstre serait en mesure de fasciner parce qu'il donne corps tout à la fois à la mémoire collective et à l'identité individuelle.

²⁷⁷ Jean Bellemin-Noël, « Le conte de « Peau d'âne », in *Interlignes, Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, col. « Objet », 1988, pp. 37-55, p. 45.

²⁷⁸ F, p. 58. « Une momie réanimée n'aurait pas été aussi hideuse que ce monstre. » p. 84.

2.3.2. Les éléments physiques de la peur : yeux, bouche, main

Nous devons noter qu'avant même les mouvements de respiration et du corps, le premier élément figurant indiscutablement l'animation de la créature est l'ouverture de son œil. Le pouvoir exercé par la vue a été l'objet de nombreux travaux et plus particulièrement d'un ouvrage de Max Milner intitulé *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, dans lequel il rend compte des enjeux du regard :

Les interdits qui ont pesé de tout temps sur le regard sont à la mesure des satisfactions qu'il propose, des pulsions qu'il met en œuvre ou réactive, de la maîtrise sur le monde et sur autrui qu'il réalise dans l'imaginaire, ou (inversement, mais c'est la même chose) de l'asservissement dans lequel il plonge celui qui se laisse capter, fasciner, pétrifier par lui.²⁷⁹

Le regard fait le monstre, non pas seulement celui que l'on pose sur lui et qui révèle au spectateur ses difformités mais aussi et surtout le regard qu'il porte lui-même sur l'Homme. L'échange de regard entre la créature et l'Homme les met sur un pied d'égalité et participe à l'horreur en faisant du monstre un véritable sujet. En effet, le personnage monstrueux ne se contente pas d'être vu mais est également capable de voir, c'est-à-dire de répondre au regard d'autrui, d'entrer en communication en accord avec le principe suivant :

[...] la vue, de tous les organes qui nous permettent de jouir du monde, est, dans l'homologie de l'œil et du sexe, et dans leur incessante métaphore, le plus propre à nous faire entrer dans la jouissance de l'autre.²⁸⁰

Et cette intimité provoquée par la réciprocité du regard entre le monstre et l'homme est impossible à accepter pour ce dernier. Nous partageons ainsi le point de vue de Jean-Jacques Lecercle selon lequel : « Ce qui fait tant horreur à Victor, c'est d'abord qu'il voit le monstre (s'il quitte la pièce, c'est pour ne plus le voir). Mais c'est ensuite et surtout qu'il est vu par le monstre, que la relation du regard est symétrique. »²⁸¹. En effet, nous remarquons que la fuite

²⁷⁹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, op.cit., p. 251.

²⁸⁰ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, op.cit., p. 216.

²⁸¹ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : Mythe et Philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1997, p. 88.

de Victor a lieu après son cauchemar, à son réveil lorsque sa créature tente d'entrer en contact avec lui :

*He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear ; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed down stairs.*²⁸²

Le monstre s'est levé pour venir à la rencontre de son créateur réfugié dans sa chambre. Nous assistons ici à un second réveil, celui de Victor, symétriquement inversé avec le premier qui était celui de son monstre. En effet, les personnages ont échangé leur position, le savant étendu et endormi prend la place de sa créature avant son animation, tout comme le monstre devient l'image du créateur en soulevant le rideau, image concrète du voile levé sur un monde inconnu par Victor. L'échange de regard impossible entre Victor et sa créature serait donc la conséquence du regard transgressif que le savant a posé sur les secrets de la Nature.

De plus, nous notons que la description du monstre de Frankenstein qui est offerte est construite sur trois éléments servant sa tentative pour établir une relation avec son créateur. Dans un premier temps, il se contente d'un contact visuel (« *his eyes [...] were fixed on me* »), puis il tente une communication orale (« *His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds* ») et finalement il cherche à établir un contact physique (« *one hand was stretched out, seemingly to detain me* »). Le monstre tente d'entrer en relation par gradation, ce qui met en exergue tour à tour ses yeux, puis sa bouche et enfin sa main. Nous devons dès à présent indiquer que ces trois éléments jouent un rôle prédominant dans le portrait physique de nos créatures monstrueuses. D'ailleurs pour Joëlle Prunghaud, il s'agit des trois composants essentiels à l'évocation du corps terrifiant, il existerait ainsi « une insistance quasi-obsessionnelle »²⁸³ sur les yeux, la bouche et la main afin de susciter la peur.

²⁸² F, p. 58. « Il avait soulevé le rideau de mon lit et ses yeux, s'il est permis de parler d'yeux, étaient fixés sur moi. Ses mâchoires s'ouvrirent et il proféra des sons inarticulés, tandis qu'un rictus déformait ses joues. Peut-être parla-t-il, mais je ne l'entendis pas. Il avait avancé une main sans doute pour me retenir, mais je m'étais déjà enfui et je dévalais les escaliers. » pp. 83-84.

²⁸³ Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, pp. 394-395.

Tout comme dans *Frankenstein* où il est question des yeux morts de la créature reflétant le vide des orbites²⁸⁴, *Le Singe* nous décrit en ces termes les yeux de Claude abritant dans son corps l'âme de son frère Richard :

[...] ces yeux, comme ouverts sur des ténèbres et qui semblaient ne voir qu'en dedans, ces yeux d'eau noire le désolaient éperdument...²⁸⁵

Mais les yeux restèrent pleins d'ombre, comme les orbites d'un crâne.²⁸⁶

- Des yeux... Il y en a qui ont l'air de réfléchir l'océan, d'autres le ciel. Mais la nuit ?... [...] jamais je n'ai sondé dans un regard le gouffre d'âme qui s'approfondit maintenant lorsque Claude consent à me regarder en face... C'est un abîme obscur et confondant, un spectacle d'infini et d'éternité, où plane l'épouvante des épouvantes !...²⁸⁷

Ces extraits ont une forte connotation macabre, construite sur un champ lexical de la noirceur : « ténèbres », « eau noire », « ombres », « nuit », « obscur » et les images de la béance : « ouverts sur des ténèbres », « orbites », « le gouffre d'âme qui s'approfondit », « un abîme obscur ». Les yeux de nos monstres dévoilent donc des profondeurs insondables qui terrifient celui qui y est confronté parce qu'il risque d'y sombrer, de se perdre en s'y laissant absorber.

Cependant, nous devons préciser que l'image du regard cadavérique n'est pas commune à l'ensemble des regards monstrueux. Au contraire, nous remarquons qu'il existe des descriptions à l'opposé des exemples précédents et nous pouvons notamment citer le cas des hybrides de *The Island of Doctor Moreau*. En effet, ces monstres insulaires se caractérisent par l'éclat de leurs yeux. Ainsi, avant même de débarquer sur l'île Prendick est troublé par l'étrange domestique nommé M'ling, qu'il évoque en tant que : « *That black figure with its eyes of fire* »²⁸⁸. De même, lors de l'épisode de la barque, l'attente de Prendick est évoquée en ces termes : « *It was still distant when night came and swallowed it up ; and all night I toiled to keep my blaze bright and high, and the eyes of the Beasts shone*

²⁸⁴ « *his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set* » p. 57. « ses yeux aqueux – presque de la même couleur que les orbites sombres dans lesquelles ils étaient incrustées » p. 83.

²⁸⁵ LS, p. 299.

²⁸⁶ LS, p. 300.

²⁸⁷ LS, p. 303.

²⁸⁸ IDM, p. 24. « Cette face noire avec ses yeux de feu » p. 187.

out of the darkness, marvelling. »²⁸⁹. Cette citation nous permet d'établir un lien entre les yeux étincelants des créatures et l'image de la dévoration en les faisant émerger de l'obscurité, celle-là même qui a englouti la barque (« *swallowed it up* »).

De même, dans la nouvelle *The Novel of the White Powder* d'Arthur Machen qui évoque une métamorphose provoquée par un médicament défectueux, il est question d'un regard enflammé:

*Nay, I cannot say I saw a face or any human likeness ; a living thing, two eyes of burning flame glared at me, and they were in the midst of something as formless as my fear, the symbol and presence of all evil and all hideous corruption.*²⁹⁰

Il est intéressant de remarquer que ces yeux de feu apparaissent au sein de l'informe, au sein d'une masse qui menace d'absorber le spectateur. Le regard du monstre terrifie par son éclat, parce que cette lueur témoigne d'une envie intense. En effet, selon P. Macary, « l'autre c'est celui qui me regarde le regardant, et ce que je vois dans le regard de l'autre c'est le désir qu'il a pour moi. »²⁹¹. Ainsi les yeux enflammés, en laissant transparaître la violence du désir ressenti, sont à l'origine de la terreur.

Le risque de dévoration que nous venons d'évoquer nous offre la parfaite transition pour débiter l'analyse du second élément attaché au portrait physique du monstre, la bouche. Il s'agit d'un élément essentiel du portrait du monstre puisque selon Charles Grivel :

Le monstrueux tient à la bouche, comme la partie du visage la plus apte à signifier - ou à dégénérer. En elle, en effet, se localise, selon les physionomistes - ou les analystes - l'animalité, l'affectivité, la partie "instinctive". Le sexe et le manger. La déglutition et la succion. Le baiser. La bouche est *le point de l'appropriation* des substances et de l'autre.²⁹²

²⁸⁹ IDM, p. 162. « L'embarcation était encore fort éloignée quand l'obscurité descendit et l'engloutit ; toute la nuit je m'exténuai à entretenir mon feu, et les flammes s'élevaient hautes et brillantes, tandis que, dans les ténèbres, les yeux curieux des bêtes étincelaient » p. 364.

²⁹⁰ Arthur Machen, *The Novel of the White Powder*, op. cit., p. 52. « Ah ça non ! je ne peux pas dire avoir vu un visage humain, ni rien qui y ressemblât ; une chose vivante, dis-je, et deux yeux de flamme qui m'avaient regardée ; ils étaient noyés dans une masse qui n'avait pas plus de forme que ma terreur : c'étaient le mal, la corruption la plus hideuse symbolisés, mais aussi, réellement présents. » pp. 174-175.

²⁹¹ P. Macary, « La cure analytique n'est pas un conte d'Hoffmann... », Cité par Catherine Bruno, « Fabriquer la femme qui n'existe pas », *Psychanalyse*, Paris : Editions Erès, 2004- , N°14, 2009, pp. 57-74, p. 73.

²⁹² Charles Grivel, « La face du monstre », *MANA : Mannheimer Analytika*, Editeur : Mannheim Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim, 1983, pp. 89-149, p. 126.

Dans *Frankenstein*, Victor évoque la bouche de sa créature en ces termes : « *straight black lips* »²⁹³, semblables aux yeux aqueux quasiment de la même couleur que leurs orbites, ces lèvres noires sont à l'image de celles d'un cadavre. De même, cette bouche décolorée et droite pourrait être interprétée comme le symbole d'une communication impossible sur laquelle Victor, dès le début, a tiré un trait définitif.

Quant à *The Great God Pan*, il nous est offert une description elliptique de la créature monstrueuse, réalisée à partir d'un portrait dessiné. Hélène nous est dépeinte comme l'exacte réplique de sa mère Mary, mais avec quelque chose en plus que Clarke est incapable de déterminer :

*Whatever it was, the glance that came from those eyes, the smile on the full lips, or the expression of the whole face, Clarke shuddered before it in his inmost soul, and thought, unconsciously, of Dr. Phillip's words, "the most vivid presentment of evil I have ever seen."*²⁹⁴

Clarke a l'impression de se retrouver devant « *the most vivid presentment of evil* », et selon lui cette sensation pourrait trouver son origine notamment dans le regard ou dans le sourire du modèle. Nous avons déjà remarqué que les yeux pouvaient terrifier par leur absence ou leur excès d'éclat, ce qui est en accord avec l'analyse de Joëlle Prunghaud pour qui :

Ces deux extrêmes ont un égal pouvoir de fascination. Les orbites creuses exhibent une béance insupportable sur laquelle la victime projette l'image d'un néant qui menace de l'engouffrer et restent le signe distinctif du revenant. A l'inverse, le regard étincelant, brillant de convoitise, sera perçu comme la flamme du désir et redouté comme l'expression d'une avidité dévorante. Cet éclat trahit une nature diabolique ou une origine surnaturelle.²⁹⁵

Et nous pouvons affirmer que le même phénomène se produit avec la représentation de la bouche, en effet l'image de la bouche décharnée de *Frankenstein* (« *straight black lips* ») entre en parfaite opposition avec la bouche turgescente (« *the full lips* ») d'Hélène dans *The Great God Pan*. De plus, nous pouvons relever la connotation sensuelle, voire sexuelle de ces lèvres pleines décrites également comme étant ouvertes : « *and the lips were parted with a*

²⁹³ F, p. 57. « ses lèvres droites et noires. » p. 83.

²⁹⁴ GGP, pp. 87-88. N'importe, regard venu de ces yeux, sourire de ces lèvres pleines, ou expression de toute la face. Clarke frissonna dans son âme, songeant malgré lui aux paroles du docteur Phillipps : « La plus vivante personification du mal que j'ai jamais vue. » » p. 1354.

²⁹⁵ Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., p. 395.

strange smile. »²⁹⁶. Nous percevons également un certain érotisme dans *The Island of Doctor Moreau*, lorsque Prendick croise la route de monstres femelles peu vêtus :

Or in some narrow pathway, glancing with a transitory daring into the eyes of some lithe, white-swathed female figure, I would suddenly see (with a spasmodic revulsion) that she had slitlike pupils, or glancing down note the curving nail with which she held her shapeless wrap about her. 297

Malgré le dégoût affiché par le jeune homme, l'emploi des termes « *slitlike* » et « *curving* » participe à l'atmosphère sensuelle qui se dégage de cet extrait. Il est intéressant de noter que la gêne de Prendick envers ces créatures hybrides de sexe féminin peut peut-être s'expliquer par le fait qu'elles donnent corps à une peur ancestrale qui veut que la femme de par son lien plus étroit avec la Nature²⁹⁸ soit plus à même que l'Homme de basculer dans la bestialité. La crainte et le dégoût ressentis par Prendick seraient alors un moyen de se prémunir contre ces incarnations animales de la femme fatale, celle dont le désir risque « [...] de lui soutirer sa puissance et de le faire jouir à en mourir, de le happer dans sa jouissance femelle. »²⁹⁹.

Nous devons aussi ajouter qu'il est possible d'envisager les précédentes allusions aux lèvres charnues et ouvertes d'Hélène dans *The Great God Pan* comme une hypersexualisation du visage du monstre, une sorte de facialisation du sexe, procédé dont il est notamment question dans les mythes de Méduse et Baubô, et selon lequel les lèvres du haut sont un équivalent pour celles du bas, en un mot les *labia*.

Dès à présent, il convient d'effectuer un bref rappel de ces récits antiques, avant de traiter de la figure de Baubô avec l'aide de Sigmund Freud, nous allons tenter de résumer le mythe de la Gorgone en nous appuyant sur les travaux de Sylvain Détoç³⁰⁰. Ainsi, Méduse est

²⁹⁶ GGP, p. 87. « un étrange sourire divisant ses lèvres. » p. 1354.

²⁹⁷ IDM, p. 106. « Dans quelque étroit sentier, si je regardais, avec une audace passagère, dans les yeux de quelque agile femelle, j'apercevais soudain, avec un spasme de répulsion, leurs pupilles fendues, ou abaissant le regard, je remarquais la griffe recourbée avec laquelle elle maintenait sur ses reins son lambeau de vêtement. » p. 292.

²⁹⁸ « La gynophobie s'alimente d'une peur atavique, celle de la Nature, la femme apparaissant plus liée au naturel que l'homme, de par sa fonction dans l'économie du nom Eve, de l'hébreu *Havvah*, la vie. », Michel Viegnes, « *Gynophobia*, La peur du féminin dans le récit fantastique », *Les Cahiers du Gerf*, pp. 61-97, p. 81.

²⁹⁹ Janine Filloux, « La peur du féminin : de "La tête de Méduse" (1922) à la "La féminité" (1932) », *Topique*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 1969- , 2002, N°78, pp. 103-117, p. 111.

³⁰⁰ Sylvain Détoç réalise un résumé détaillé du mythe précisant ses références bibliographiques dans l'ouvrage intitulé : *La Gorgone Méduse*, Monaco : Editions du Rocher, coll. « Figures et Mythes », 2006, pp. 97-102.

une jeune fille dotée d'une chevelure magnifique et d'une grande beauté qui suscite l'intérêt de Poséidon. Le dieu de la mer parvient à assouvir son désir pour la jeune fille, selon certains sans le consentement de cette dernière, dans le temple d'Athèna. La déesse se venge alors de cette profanation en métamorphosant la jeune femme en créature horrible, ses cheveux soyeux sont ainsi transformés en un nid de serpents hideux tandis que son visage devient d'une laideur insupportable au sens propre du terme, puisque quiconque croise son regard se voit désormais transformé en pierre. Méduse trouve alors refuge auprès de ses sœurs, Sthéno et Euryalé, au fond d'un antre obscur dans lequel Persée s'immiscera pour mettre un terme à sa vie. En effet, le jeune homme profite du sommeil des Gorgones pour pénétrer dans leur demeure et guidé par le reflet de son bouclier il parvient à décapiter Méduse avant de s'enfuir avec sa tête dont le pouvoir mortifère s'étend même après la mort.

Nous allons maintenant évoquer la figure de Baubô, en ayant recours à l'article de Sigmund Freud intitulé « Parallèle mythologique avec une représentation de contrainte d'ordre plastique » dans lequel il résume le mythe antique en ces termes :

D'après la légende grecque, Déméter, recherchant sa fille après son enlèvement, était venue à Eleusis ; elle fut accueillie chez Dysaules et sa femme Baubô, mais, dans son deuil profond, elle refusa de toucher à la nourriture et à la boisson. Son hôtesse Baubô la fit alors rire en relevant soudain son vêtement et en dévoilant son corps.³⁰¹

A ce stade de notre étude, il est intéressant de préciser la distinction qu'opère Jean Clair entre ces deux créatures mythiques :

[...] Gorgô est un sexe visualisé ou mieux encore une vulve facialisée, un visage en forme de sexe, dit Vernant. Baubô, à l'inverse, est un visage sexualisé, une face envaginée, un sexe qui s'est humanisée en se faisant visage, un regard capable précisément de faire un clin d'œil à qui la regarde, là où le regard énucléé de Méduse nous plonge dans la mortification la plus extrême.³⁰²

Il est possible de supposer de prime abord, cette hypothèse se confirmera d'ailleurs par la suite, que la figure de Gorgô exerce une influence indéniable sur le mythe du monstre fabriqué. En effet, dans la mesure où notre corpus met en scène une quête des origines, une tentative impossible pour retrouver les Temps premiers de la Création, il est évident que la

³⁰¹ Sigmund Freud, « Parallèle mythologique avec une représentation de contrainte d'ordre plastique », in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, Directeurs de la Publication : André Bourguignon et Pierre Cotet, Directeur scientifique : Jean Laplanche, Traduit de l'allemand par Janine Altounian, Colette Avignon, Catherine Baliteau, Ingrid Biesinger *et alii*, Paris : Presses Universitaires de France, Tome XV, 1916-1920, pp. 3-4, p. 4.

³⁰² Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel, op.cit.*, pp. 47-48.

Gorgone y aura sa place, puisqu'elle est celle qui « nous rappelle au passé, à la mère primitive dont l'accès nous est à tout jamais barré et vers laquelle tout retour "en arrière" signe la mort »³⁰³. Elle constitue la face contraire de Baubô, c'est-à-dire de celle qui figure « l'ouverture au futur, la promesse réitérée d'engendrer, plus forte que tout deuil et que tout désespoir »³⁰⁴ et qui puise l'espoir au sein de la puissance génératrice de la Femme, dans cette fécondité féminine que le savant fou tend par tous les moyens de supplanter.

Ainsi, nous remarquons que les yeux et la bouche de nos personnages obéissent à une double polarité, puisque leur description font état de deux extrêmes : l'imaginaire de la mort ou son opposé l'expression d'une vigueur intense. *The Island of Doctor Moreau* participe à la seconde catégorie en nous offrant des portraits des créatures soulignant une énergie tout animale grâce notamment aux descriptions de leurs bouches. En effet, les hybrides du docteur Moreau sont dépeints comme ayant des « *faces with protruding lower-jaws* »³⁰⁵, et ces mâchoires qui se projettent en avant comme dans un élan perpétuel pour mordre et déchirer, peuvent être interprétées comme révélatrices de leur appartenance au règne animal. D'ailleurs, selon Michel Ribon la bestialité surgit dans le visage de l'homme à travers la prédominance de la bouche :

Analysant le profil grec en opposition avec le profil animal, Hegel note que la tête animale est caractérisée par la prééminence de tout l'appareil servant à l'absorption de la nourriture : la bouche, les deux mâchoires, les muscles de la mastication. Chez l'homme, lorsqu'elle est menaçante et dévoratrice et qu'elle cesse d'être l'organe de la communication de la pensée et du dialogue, la bouche n'est plus, selon le mot de G. Bataille que "la proue des animaux".³⁰⁶

De plus, nous devons remarquer la présence d'un autre composant essentiel dans les descriptions qui nous sont offertes des créatures du docteur Moreau : l'absence de lèvres. En effet, Prendick précise à propos de la créature venue les accueillir à leur arrivée sur l'île qu'elle avait : « *a large, almost lipless, mouth* »³⁰⁷. De même, lorsque le jeune homme surprend un rituel réunissant trois monstres, il évoque la même caractéristique : « *Saliva*

³⁰³ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, op.cit., p. 48.

³⁰⁴ Jean Clair, *Ibid.*

³⁰⁵ IDM, p. 32. « Leur mâchoire inférieure faisait saillie » p. 197.

³⁰⁶ Michel Ribon, *Archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, op.cit., p. 65.

³⁰⁷ IDM, p. 33, « une bouche large et presque sans lèvres » p. 198.

dripped from their lipless mouths. »³⁰⁸. Il est important de voir dans ce signe distinctif plus qu'un élément descriptif, il serait d'ailleurs possible de l'interpréter comme un indice de l'animalité des créatures. En effet, il est possible d'imaginer que sans lèvres, les dents de ces hybrides se dévoileraient plus facilement. De cette manière on pourrait envisager l'absence de lèvres comme le moyen détourné de souligner la présence des dents, d'ailleurs nous notons que ces dernières se laissent découvrir à la première occasion :

*Yet every now and then the beast would flash out upon me beyond doubt or denial. An ugly-looking man, a hunch-backed human savage to all appearance, squatting in the aperture of one of the dens, would stretch his arms and yawn, showing with startling suddenness scissor-edged incisors and saber like canines, keen and brilliant as knives.*³⁰⁹

La comparaison de ces canines et incisives avec de véritables armes (« *scissor-edged* », « *saber* », « *knives* ») les éloignent de l'humain pour les assimiler aux crocs de bêtes féroces faisant ainsi de ces monstres insulaires de véritables gueules dévorantes, qui illustrent parfaitement la théorie de Gilbert Lascault selon laquelle :

La bouche, prise dans les fantasmes monstrueux, est pure voracité. Se nourrir pour vivre devient avaler pour tuer l'autre, se l'incorporer. L'anthropophagie, l'orgie cannibale fait, dans le monde monstrueux, partie du quotidien. La bouche cesse alors d'assurer la fonction de parole, de régler les échanges pour s'imposer comme agressivité pure, désir de détruire l'autre et non de communiquer avec lui. Elle mord, avale et crie [...].³¹⁰

Les images du vide des orbites ou du feu vorace des yeux, ainsi que celles des lèvres cadavériques ou des bouches turgescentes sont toutes terrifiantes par le risque de destruction, d'absorption qu'elles représentent. Pour autant il ne faut pas négliger la terreur engendrée par le dernier élément du portrait physique terrifiant que nous avons à analyser : la main du monstre.

Nous devons remarquer que c'est l'imminence d'un contact avec sa créature qui pousse Victor à fuir : « *one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped,*

³⁰⁸ IDM, p. 51. « Au coin de leur bouche sans lèvres la salive décollait. » p. 221.

³⁰⁹ IDM, p. 106. « Cependant, de temps à autre, l'animal m'apparaissait en eux, hors de doute et sans démenti possible. Un homme laid et, selon toute apparence, un sauvage aux épaules contrefaites, accroupi à l'entrée d'une cabane, étirait soudain ses membres et bâillait, montrant, avec une effrayante soudaineté, des incisives aiguës et des canines acérées, brillantes et affilées comme des rasoirs. » p. 292.

³¹⁰ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, op. cit., p. 391.

and rushed down stairs. »³¹¹. Joëlle Prungnaud souligne l'importance de la main car même si cette dernière se situe en retrait par rapport au visage, c'est-à-dire là où se focalisent les effets de la peur, elle a tout de même

une présence inquiétante car, plus encore que les yeux qui fascinent, que la bouche qui menace de mordre, elle est faite pour attirer, happer, prendre avec violence. Son contact glacé, son apparence squelettique ou cadavérique signalent la terrible proximité de la mort.³¹²

Dans *Frankenstein*, nous remarquons que les mains du monstre sont au cœur de son escalade meurtrière puisqu'il tue ses victimes en les étranglant. En effet, tour à tour William, Clerval et Elizabeth sont retrouvés morts et ils portent tous les mêmes marques :

*[...] the print of the murderer's finger was on his neck.*³¹³

*He had apparently been strangled ; for there was no sign of any violence, except the black mark of fingers on his neck.*³¹⁴

*The murderous mark of the fiend's grasp was on her neck, and the breath had ceased to issue from her lips.*³¹⁵

Il est évident que ces meurtres sont autant de messages que le monstre adresse à son fabricant. Il nous apparaît en effet qu'en laissant sur ses victimes son empreinte, au sens littéral du terme, le monstre signe ces meurtres. Et cette signature macabre est adressée à la seule personne susceptible de la reconnaître, son créateur. Ainsi, nous pouvons affirmer que de manière symbolique la créature a choisi de semer la mort par où Victor a pêché, en effet, les mains de ce dernier ont causé son malheur en pénétrant des lieux interdits : « [...] *and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame* »³¹⁶. L'œuvre des

³¹¹ F, p. 58. « Il avait avancé une main sans doute pour me retenir, mais je m'étais déjà enfui et je dévalais les escaliers. » p. 84.

³¹² Joëlle Prungnaud, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 395-396.

³¹³ F, p. 72. « [...] autour de son cou, la trace des doigts du meurtrier. » p. 102.

³¹⁴ F, p. 175. « Il avait, selon toute vraisemblance, été étranglé, car il ne portait aucune trace de violence en dehors des marques noires laissées par les doigts du meurtrier autour de son cou. » p. 244.

³¹⁵ F, p. 196. « Sur la nuque, elle portait la marque fatale de l'étreinte du démon et nul souffle ne franchissait plus ses lèvres. » p. 272.

³¹⁶ F, pp. 54-55. « [...] et dérangeais de mes doigts profanes l'agencement secret et prodigieux de l'édifice humain. » p. 79.

mains de Frankenstein, c'est en ces termes que se présente le monstre à son créateur (« *the work of your hands.* »³¹⁷), tue donc de ses propres mains les proches de ce dernier.

De même, il est bien de noter que le docteur Moreau, celui que ses créatures évoquent dans leur litanie par : « *His is the Hand that makes. His is the Hand that wounds. His is the Hand that heals.* »³¹⁸, sera finalement retrouvé mort et mutilé : « *One hand was almost severed at the wrist* »³¹⁹. Cette quasi-amputation fait clairement écho à ses travaux, tout comme Victor, le docteur Moreau est puni par où il a commis sa faute, nous remarquons qu'ici le châtiment devient plus concret puisqu'il s'inscrit dans la chair même du savant fou.

Nous notons que la culpabilité qui ronge Victor s'inscrit logiquement elle aussi au creux de ses mains : « *Cursed (although I curse myself) be the hands that formed you !* »³²⁰. Le fabricant condamné au désespoir, devient même victime d'un cauchemar récurrent :

[...] *I felt the fingers of the monster already grasping my neck, and screamed aloud with agony and terror.*³²¹

*Towards morning I was possessed by a kind of night-mare; I felt the fiend's grasp in my neck, and could not free myself from it; groans and cries rung in my ears.*³²²

L'oppression exercée par sa créature sur Victor s'incarne parfaitement dans cette hallucination durant laquelle il sent se nouer autour de son cou les doigts monstrueux sans pouvoir y échapper. Il est intéressant de remarquer que le terme « *grasp* » traduit par « étreinte », pourrait renvoyer à une connotation sexuelle. Le mot « étreinte » servirait ainsi à rendre compte de la dimension intime de l'acte d'étrangler. En effet la mise à mort par étranglement nécessite une proximité étroite qui fait figure de corps à corps fatal. De même,

³¹⁷ F, p. 101. « l'œuvre de vos mains. » p. 142.

³¹⁸ IDM, p. 74. « A lui, la main qui crée. A lui, la main qui blesse. A lui la main qui guérit. » p. 250.

³¹⁹ IDM, p. 133. « Il avait une main presque entièrement séparée du poignet » p. 326.

³²⁰ F, p. 101. « Maudites soient les mains qui t'ont créées et je sais, ce disant, que c'est moi-même que je maudis ! » p. 143.

³²¹ F, p. 177 « [...] je sentais les doigts du monstre serrer mon cou et je hurlais mon angoisse et ma terreur. » p. 246.

³²² F, p. 184. « Une sorte de cauchemar m'assaillit vers le matin ; je sentis les mains du démon serrer mon cou sans que je parvinsse à échapper à son étreinte – des gémissements et des cris résonnaient à mes oreilles. » p. 255.

dans *The Surgeon's Experiment*, le meurtre de la femme du chirurgien nous est décrit en ces termes :

*She fell headlong upon it, encountering in it a large, soft, warm substance that writhed and squirmed, and from which came the sounds that had awakened her. Instantly realizing her situation, she uttered a shriek such as only an unnamable terror can inspire. But hardly had her cry started the echoes in the empty corridor when it was suddenly stifled. Two prodigious arms had closed upon her and crushed the life out of her.*³²³

Le corps à corps qui se joue ici entre le monstre et la femme de son créateur a une connotation sensuelle comme nous l'indique l'emploi des termes : « *soft* », « *warm* », « *writhed* », « *squirmed* ». Et de nouveau l'étreinte monstrueuse se révèle mortelle puisque très vite la femme du chirurgien se retrouve étouffée et broyée entre les bras de la créature.

Nous devons ajouter que dans notre corpus et notamment dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* ainsi que dans *The Island of Doctor Moreau* la main joue un rôle essentiel en symbolisant la frontière avec autrui. En effet, au moment où le processus de métamorphose devient incontrôlable, c'est-à-dire lorsque le savant se réveille en Hyde après s'être couché en Jekyll, la main est décrite comme l'élément déclencheur de cette prise de conscience :

*I was still so engaged when, in one of my more wakeful moments, my eye fell upon my hand. Now, the hand of Henry Jekyll (as you have often remarked) was professional in shape and size ; it was large, firm, white and comely. But the hand which I now saw, clearly enough, in the yellow light of a mid-London morning, lying half shut on the bedclothes, was lean, corded, knuckly, of a dusky pallor, and thickly shaded with a swart growth of hair. It was the hand of Edward Hyde.*³²⁴

La double identité du savant nous est ici clairement exposée grâce à la comparaison de leur main dont le caractère contraire est clairement établi : « *large, firm, white and comely* »

³²³ SE, p. 226. « Elle tomba tout de son long sur une masse large, molle et chaude qui se tordait et se tortillait et d'où s'échappaient les bruits qui l'avaient éveillée. S'avisant immédiatement de sa situation, elle poussa un hurlement d'indicible terreur. Le cri avait à peine éveillés les échos du corridor vide qu'il était aussitôt étouffé : deux bras monstrueux s'étaient refermés sur elle et l'avaient broyée. » p. 129.

³²⁴ JH, pp. 190-192. « J'étais occupé de la sorte, quand, dans un intervalle de lucidité plus complète, mon regard tomba sur ma main. Or, (comme vous l'avez souvent remarqué), la main de Henry Jekyll, toute professionnelle de forme et de taille, était grande, ferme, blanche et lisse. La main que je vis alors, sans méprise possible, dans la lumière blafarde d'un matin de plein Londres, cette main reposant à demi fermée sur les draps du lit, était au contraire maigre, noueuse, à veine saillantes, d'une pâleur terreuse et revêtue d'une épaisse pilosité. C'était la main d'Edward Hyde. » pp. 684-685.

s'oppose à « *lean* », « *corded* », « *knuckly* », « *dusky pallor* », ainsi l'intégrité parfaite de la main de Jekyll n'a rien à voir avec l'aspect tortueux de celle de Hyde.

De plus, nous devons remarquer le caractère ambigu de la main de Hyde, en effet si tout d'abord elle peut sembler mal en point (« *lean* », « *dusky palor* »), il serait pourtant possible d'y percevoir une certaine vitalité à travers ses veines saillantes et la densité de sa pilosité (« *thickly shaded with a swart growth of hair* »). Nous notons également que la main décrite comme à demi fermée, pourrait être interprétée comme symbolisant un stade intermédiaire, signifiant métaphoriquement le début d'une régression, et la marque d'une évolution à rebours.

De même, dans *The Island of Doctor Moreau* la main, véritable symbole de l'évolution, est au centre de toutes les curiosités. D'ailleurs, les créatures de Moreau se montrent très intriguées par les mains de Prendick, ainsi l'Homme-Singe les observe avec attention :

*He seemed puzzled at something. His eyes came back to my hands. He held his own hand out and counted his digits slowly, " One, two, three, four, five - eigh ?" I did not grasp his meaning then ; [...]*³²⁵

Ce que Prendick ne comprend pas à cet instant, c'est que L'Homme-Singe est surpris de trouver en lui un semblable, en effet tous deux font partie des rares créatures à cinq doigts. Nous pouvons citer à titre d'exemple le cas du monstre gris, en effet, alors que ce dernier effectue un examen minutieux des mains du jeune homme, Prendick se voit confronté à un étrange appendice qui n'a rien d'humain :

*He put out a strangely distorted talon and gripped my fingers. The thing was almost like the hoof of a deer produced into claws. I could have yelled with surprise and pain. His face came forward and peered at my nails, [...]*³²⁶

Si les créatures se montrent tant intéressées par les mains de Prendick, c'est parce qu'elles sont clairement révélatrices de la différence existant entre elles et les hommes. Pour cette raison, le monstre gris n'est pas le seul à connaître des difformités aux mains :

³²⁵ IDM, pp. 68-69. « Quelque chose semblait le rendre perplexe. Ses yeux revinrent à mes mains. Il étendit une des siennes et compta lentement ses doigts : " un, deux, trois, quatre, cinq, - eh ?" Je ne compris pas alors ce qu'il voulait dire. » pp. 241-242.

³²⁶ IDM, p. 75. « Elle avança une espèce de moignon étrangement difforme et prit mes doigts. On eût dit le sabot d'un daim découpé en griffes. Je me retins pour ne pas crier de surprise et de douleur. Sa figure se pencha encore pour examiner mes ongles ; [...] » p. 251.

*The hands were always malformed ; and though some surprised me by their unexpected human appearance, almost all were deficient in the number of the digits, clumsy about the fingernails, and lacking any tactile sensibility.*³²⁷

Nous pouvons interpréter ces malformations comme étant symptomatiques de l'incapacité du docteur Moreau à devenir un véritable Créateur. D'ailleurs, il reconnaît lui-même avoir atteint ses limites dans la fabrication des mains :

*The human shape I can get now, almost with ease, so that it is lithe and graceful, or thick and strong ; but often there is trouble with the hands and the claws, painful things, that I dare not shape too freely.*³²⁸

De même, nous remarquons que Victor Frankenstein a lui aussi dû faire face à des difficultés qu'il a choisi d'ignorer en cédant à la facilité :

*As the minuteness of the parts formed a great hindrance to my speed, I resolved, contrary to my first intention, to make the being of a gigantic stature ; that is to say, about eight feet in height, and proportionably large.*³²⁹

Le monstre doit donc sa stature gigantesque à l'incompétence de son créateur, ce dernier ne parvenant pas à créer un être de dimension humaine. Ainsi, l'imperfection des œuvres réalisées par nos fabricateurs témoigne de manière concrète de leur incapacité à égaler Dieu.

Il est indéniable que la main jouit d'un important pouvoir symbolique, qui a notamment été souligné par Jean Marigny dans son article intitulé « Jeux de mains, jeux de vilains ou la main dans la littérature fantastique » où il affirme :

C'est la main de l'homme qui fait de lui un être supérieur aux animaux, dans la mesure où elle lui permet non seulement de toucher et de caresser, mais aussi de communiquer avec ses semblables et de transformer le monde en créant toutes sortes d'objets. Pour le peintre, le sculpteur ou le musicien, enfin, la main est l'indispensable outil qui lui permet de transcender la matière. Elle impose donc, à tous égards, le respect.³³⁰

³²⁷ IDM, p. 104. « Les mains étaient toujours mal formées, et bien que j'aie été surpris parfois de ce qu'elles avaient d'humanité imprévue, il manquait à la plupart le nombre normal des doigts, ou bien elles étaient munies d'ongles bizarres, ou dépourvues de toute sensibilité tactile. » p. 288.

³²⁸ IDM, pp. 96-97. « La forme humaine, je puis l'obtenir maintenant, presque avec facilité, qu'elle soit souple et gracieuse, ou lourde et puissante, mais souvent j'ai de l'embarras avec les mains et les griffes - appendices douloureux que je n'ose façonner trop librement. » p. 280.

³²⁹ F, pp. 53-54. « La petitesse des organes ralentissait considérablement mon travail, aussi je résolus, contrairement à mon intention première, de réaliser un être de taille gigantesque – mesurant environ huit pieds de hauteur, et d'une largeur proportionnelle. » F, p. 78.

³³⁰ Jean Marigny, « Jeux de mains, jeux de vilains ou la main dans la littérature fantastique », in *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction, Figures et fantasmes, op.cit.*, pp. 84-94, p. 84.

Nous notons que *The Island of Doctor Moreau* nous offre une concrétisation exemplaire de cet « indispensable outil » dans un emploi qui n'a plus rien à voir avec le domaine artistique mais qui renoue avec la genèse de l'humanité en réitérant le combat primitif de l'Homme contre les bêtes. En effet, après la mort du docteur Moreau et de Montgomery, Prendick, se retrouvant seul et à la merci des monstres, explique comment il a pu survivre :

*I had my quarrels with them of course, and could show some of their teeth-marks still ; but they soon gained a wholesome respect for my trick of throwing stones and for the bite of my hatchet. And my Saint-Bernard-man's loyalty was of infinite service to me. I found their simple scale of honour was based mainly on the capacity for inflicting trenchant wounds.*³³¹

Les entailles opérées par Prendick effraient parce qu'elles répètent symboliquement la torture de la dissection et de la greffe initiée par le savant fou. Il nous semble évident que les blessures tranchantes imposent le respect aux créatures parce qu'elles fonctionnent comme une réminiscence de leur douloureuse fabrication par le docteur Moreau. Ainsi, lorsque Prendick affirme « *They looked, I noticed, at the deep cuts I made in the turf* »³³², nous pouvons supposer que ces créatures projettent sur l'image de ces entailles dans le gazon, le souvenir douloureux du scalpel s'enfonçant dans leur corps pour mordre leur chair.

Prendick doit sa survie en grande partie à sa précision dans le jet de pierres et à son aptitude à manier la hachette, en accord avec les théories darwiniennes, c'est donc sa dextérité qui lui a permis d'évoluer dans un environnement hostile. Il semble bien alors que *The Island of the Doctor Moreau* illustre ici parfaitement l'opinion de Sir Charles Bell qui a été reprise dans *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* :

L'homme n'aurait jamais atteint la position qui est aujourd'hui la sienne dans le monde sans l'usage de ses mains, qui sont si admirablement adaptées à agir conformément à sa volonté. Comme le souligne Sir Charles Bell, « la main supplée tous les instruments, et par sa correspondance avec l'intellect lui assure une domination universelle. »³³³

³³¹ IDM, p. 155. « Il y eut bien quelques querelles, et je pourrais montrer encore des traces de crocs, mais ils acquièrent bientôt un salubre respect pour moi, grâce à mon habileté à lancer des pierres - talent qu'ils n'avaient pas - et grâce encore aux entailles de ma hachette. Le fidèle attachement de mon Homme-Chien Saint-Bernard me fut aussi d'un infini service. Je constatai que leur conception très simple du respect était fondée surtout sur la capacité d'infliger des blessures tranchantes. » pp. 353-354.

³³² IDM, p. 154. « je remarquai qu'ils examinaient les profondes entailles que je faisais dans le gazon. » p. 352.

³³³ Charles Darwin, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, op. cit., p. 135. La citation de Sir Charles Bell est issue de « The Hand », *Bridgewater Treatise*, 1833, p. 38.

Cependant, nous devons remarquer que le pessimisme fin-de-siècle remet sérieusement en doute cette croyance en la domination universelle de l'Homme et surtout en son immuabilité. En effet, grâce aux travaux de Darwin, l'humanité a découvert de quels sombres abîmes elle a dû s'extirper pour se hisser au sommet de l'échelle alimentaire, mais surtout elle a appris que rien n'est éternel et que tout a une fin.

Ainsi, nous avons interprété les marques sur le corps monstrueux, qu'il s'agisse de cicatrices ou de rides, comme autant de signes révélant à la surface la complexité et la richesse internes de cette création littéraire, qui est construite à partir d'un passé collectif mais également de l'histoire individuelle consciente et inconsciente d'un auteur et de son lectorat. De même, nous avons montré que voir le monstre implique d'assister à l'exhibition de l'organicité intime de la chair, car :

Le monstre est par nature exhibitionniste, impudique, obscène - et c'est aussi ce qu'on vient voir en lui : je visite à la foire, sur son ventre et son dos, l'intérieur de mes chairs. Cette créature, gonflée, dédoublée, hétérogène, exhibe le *facticité* de l'unité supposée de son corps et du corps en général : elle expose ses cavités, sa chair intérieure, ses muqueuses profondes ; elle en fait voir le mécanisme ; elle avoue l'intimité de sa substance matérielle, sa couleur, sa pulsation, ses replis, ses humeurs, son sang. Le monstre, c'est de la chair avouée chair et machine. Nous voici proposée l'effrayante, horrible transparence de soi. [...] Le monstre, à la limite, n'est qu'un corps vu - *affiché*, qui m'offusque.³³⁴

L'obscénité trouve donc dans la créature monstrueuse sa personnification parfaite, comme l'a brillamment démontré Pierre Jourde :

Il y a de la tautologie dans "monstre obscène". Le monstre est toujours obscène, puisque ses difformités rendent visible le corporel. Plus rien en lui de normal, plus rien que puisse recouvrir le vêtement ou la culture, il donne à voir ce que l'on voudrait éviter de voir. L'obscène, c'est le sexuel qui se livre dans une passivité écœurante. Pas de charme, rien que de la chair nauséuse, dépourvue de sens. Cette passivité retient, agrippe le regard, l'obscène constitue un piège dont on ne peut pas sortir et qui ne laisse pas intact, du fond de sa passivité il va vous chercher et vous rend obscène.³³⁵

Le monstre horrifie le spectateur en lui montrant l'ouverture du corps, il lui dévoile tout, y compris ce qui aurait dû demeurer secret. En faisant émerger la profondeur pour

³³⁴ Charles Grivel, « La face du monstre », *MANA : Mannheimer Analytika*, Editeur : Mannheim Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim, 1983, pp. 89-149, p. 108.

³³⁵ Pierre Jourde, « Le monstre », in *Dieu, la chair et les livres, Une approche de la décadence*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2000, p. 252.

l'étaler à la surface aux yeux de tous, le monstre révèle un engorgement de la matière, et cette substance excessive s'incruste dans l'œil du spectateur au point de l'envahir, jusqu'à risquer de l'absorber entièrement.

2.4. Le pouvoir de fascination du monstre fabriqué

Il est impossible de proposer une réflexion sur la figure du monstre sans s'intéresser au malaise, au traumatisme qu'il engendre. Nous remarquons d'ailleurs que Victor Frankenstein, commence l'épisode de la naissance de sa créature, par ces mots : « *How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form?* »³³⁶. Avant d'entamer l'unique portrait du monstre, Victor veut rendre compte des effets produits par sa création sur lui-même. Il nous semble en effet évident que le monstre est avant tout un être qui se ressent, qui s'éprouve, ce qui est en accord avec la théorie d'Alain Chareyre-Mejan selon laquelle :

Faire peur avec des choses fantastiques consiste à décrire le sensible en lui-même. Il est alors inutile d'en rajouter. Mise à l'index dans la sensation, la représentation attire seulement l'attention. Pas de monstres mais, partout, des sensations monstres ou, pour le dire simplement, des sensations.³³⁷

La présence du monstre se fait donc dans un premier temps sentir avant même de se rendre visible. A titre d'exemple nous pouvons citer le cas du *Faiseur d'hommes et sa formule*, et en particulier l'épisode de l'exploration de l'île par Maurice dans lequel ce dernier affirme :

Depuis quelques instants en effet j'étais comme obsédé par la quasi-certitude que des passages humains assez fréquents devaient animer ce couloir naturel. Que dis-je, j'avais, par instants, la sensation à fleur de peau de la proximité de plusieurs êtres dont les sens apparemment étaient plus subtils que les miens puisqu'il m'était impossible de saisir le bruit de leurs pas, alors qu'eux percevaient mon approche et se retiraient à mesure que j'avancais.³³⁸

Maurice perçoit la présence des monstres à ses côtés, même si au début de cet extrait il qualifie les passages dans ce couloir d'« humains », nous notons qu'à aucun moment il n'emploie le mot « hommes » lui préférant le terme générique « êtres », qui nous laisse supposer qu'il doute déjà de l'identité de ses voisins aux sens très développés. De même, il est possible d'interpréter cet extrait comme une annonce proleptique et euphémisée de l'attaque du couple par les Immondes. En effet, nous analyserons plus en détails dans une prochaine

³³⁶ F, p. 57. « Comment pourrais-je décrire mes émotions devant cette catastrophe, devant le malheureux que je m'étais employé à former au prix d'efforts et de soins infinis ? p. 82.

³³⁷ Alain Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique, Essai sur les limites du descriptible*, Editions de l'Université de Lille, p. 39.

³³⁸ FHF, pp. 29-30.

partie cet assaut durant lequel la « sensation à fleur de peau » sera poussée à son extrême, pour livrer une évocation du contact charnel dans son intimité la plus horrifiante.

2.4.1. L'envahissement de l'espace sonore et visuel

Nous notons que tout comme Maurice dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule*, Victor Frankenstein lui aussi se montre attentif aux bruits qui l'entourent : « [...] *listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life.* »³³⁹. Il apparaît ainsi que le son joue un rôle essentiel pour décrire la présence monstrueuse, il permet dans un premier temps au monstre d'exister tout en restant non-visible. Le monstre intensifie l'atmosphère angoissante par cette incursion dans l'espace sonore, en effet sa présence non visualisée laisse supposer qu'il est susceptible de surgir à tout instant.

A la lecture de notre corpus notamment *The Surgeon's Experiment* et *The Great God Pan*, nous remarquons qu'avant même de se faire voir le monstre commence par se faire entendre. Ainsi, dans l'œuvre de William Chambers Morrow, l'agent de police, ayant enregistré les déclarations de la femme du chirurgien, affirme à propos de cette dernière : « *She heard the sounds distinctly, though she did not see clearly. Horror closed her eyes.* »³⁴⁰ De même, à la fin de la nouvelle lors de l'opération policière, alors que des agents pénètrent au domicile du chirurgien, le premier d'entre eux perçoit la présence du monstre par l'intermédiaire de sons étranges :

*He noiselessly drew the spring-bolt, opened the door, and looked out into the hall. He heard a peculiar sound. It was as though a gigantic lobster was floundering and scrambling in some distant part of the old house. Accompanying this sound was a loud, whistling breathing, and frequent rasping gasps.*³⁴¹

Au même moment, l'épouse du chirurgien est réveillée en sursaut, prise de panique elle tente de fuir mais ne fera finalement que précipiter sa fin :

³³⁹ F, p. 58. « J'écoutais de tout mon être, redoutant au moindre son de voir s'avancer le cadavre démoniaque auquel j'avais si misérablement donné la vie. » p. 84.

³⁴⁰ SE, p. 222. « Elle a entendu distinctement des bruits, bien qu'elle n'ait rien vu de précis. L'horreur lui a fermé les yeux. » p. 122.

³⁴¹ SE, pp. 225-226. « Sans bruit il tira le verrou, ouvrit la porte et regarda dans le corridor. Il entendit un bruit particulier. On eût dit qu'un gigantesque homard jouait des pattes et des pinces pour se déplacer dans quelque partie reculée de la vieille maison. Ce bruit était accompagné d'une respiration forte et sifflante, entrecoupée de hoquets convulsifs. » p. 128.

*She drew the bolt and flung the door wide open, and then fled wildly down the passage, the appalling hissing and rasping gurgle ringing in her ears apparently with a thousandfold intensity. But the passage was in absolute darkness, and she had not taken a half-dozen steps when she tripped upon an unseen object on the floor.*³⁴²

Ces deux citations de *The Surgeon's Experiment*, décrivent un même moment mais sont construites selon des points de vue différents, celui d'un agent de police et celui de l'épouse du chirurgien, ce qui permet de souligner l'importance de la dimension sonore du monstre. En effet, en doublant la perception des bruits émis par la créature, il se produit naturellement un phénomène d'accentuation notamment sur le sifflement de la respiration (« *whistling breathing* », « *appalling hissing* »), et sur le bruit de hoquet (« *rasping gasps* », « *rasping gurgle* »). Le monstre semble donc avoir des difficultés pour respirer, ce qui se laisse aisément envisager lorsque l'on sait qu'il a été décapité par son créateur et qu'à la place de sa tête ce dernier lui a greffé une simple boule de métal. De même, il est possible de considérer ce sifflement comme un indice de la transformation initiée par les expériences du chirurgien. En effet, semblable au bruit que produit la locomotive, machine emblématique de la révolution industrielle, la respiration sifflante du monstre renverrait ainsi à sa fabrication et à l'aspect mécanique dont il a été pourvu malgré lui.

De plus, nous avons relevé la présence d'un second élément intéressant, la mention de hoquets convulsifs. Nous remarquons que le bruit produit par les contractions spasmodiques du diaphragme peut renvoyer à l'image du morcellement à travers la répétition de ces sons hachés. De même, la comparaison avec le homard se déplaçant difficilement (« *It was as though a gigantic lobster was floundering and scrambling* ») participe à la création d'un rythme saccadé. En effet, l'image de ce crustacé géant frappant frénétiquement le sol de ses pattes, laisse supposer une succession de coups et par là même un son entrecoupé. Tout comme le mouvement cisailant de ses pinces renvoie au sécable, au morcellement. Ainsi, l'image du homard se débattant crée une dimension sonore particulière ponctuée par le vibrement régulier des cordes vocales produisant le hoquet.

Nous devons également remarquer qu'Arthur Machen accorde lui aussi une grande importance à l'espace sonore dans *The Great God Pan*. Afin d'illustrer notre propos nous

³⁴² SE, p. 226. « Elle tira son verrou et ouvrit sa porte en grand, puis s'enfuit éperdument par le corridor, tandis qu'à ses oreilles le sifflement effrayant et les hoquets convulsifs résonnaient avec une intensité mille fois plus grande. Mais le corridor était plongé dans la plus complète obscurité, et elle n'avait pas fait dix pas qu'elle alla buter contre un objet invisible sur le plancher. » pp. 128-129.

pouvons citer l'exemple du jeune Trevor, dont un chant étrange a attisé la curiosité et l'a amené à assister à un spectacle des plus troublants :

*He was suddenly awakened, as he stated, by a peculiar noise, a sort of singing he called it, and on peeping through the branches he saw Helen V. playing on the grass with a "strange naked man," who he seemed unable to describe more fully. He said he felt dreadfully frightened and ran away crying for his father.*³⁴³

Ainsi, il est évident que la rencontre monstrueuse interpelle tous les sens de l'Homme et tout particulièrement la vue, mais elle commence par l'ouïe, c'est-à-dire le sens primordial tel qu'il a été défini par Jean Clair :

L'ouïe, forme évoluée de l'organisation primitive des branchies des poissons, organe de l'audition et de l'équilibre, nous assure un repérage premier dans l'espace. Par l'ouïe, nous replongeons vers l'origine, et tout acte d'involution nous ramène à ce sens premier, abyssal ou comme pélasgique.³⁴⁴

Dans un premier temps, il nous apparaît donc que le monstre s'immisce, s'insinue par sa dimension sonore avant de finalement dévoiler une visibilité excessive qui envahit tout le champ de vision du spectateur au point de risquer de le perdre entièrement.

Nous notons d'ailleurs que le spectateur du monstre est d'autant plus attentif aux sons émis ou aux propos tenus par ce dernier, que dans un premier temps lui-même perd généralement la parole en sa présence. Ainsi, dans *Frankenstein*, Walton rend compte de son mutisme au début de sa rencontre avec le monstre, lorsqu'ils se retrouvent ensemble auprès du corps sans vie de Victor : « *I attempted to speak, but the words died away on my lips.* »³⁴⁵. Pour Pascal Quignard perdre le langage permet de faire « l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois »³⁴⁶. De même, selon Sylvain Dété, la perte de la parole signifie

retourner à l'état d'*infans* - l'enfant, en latin, est celui "qui ne parle pas" ; il n'a pas de statut social défini. Ou bien c'est anticiper le mutisme du cadavre. Pour l'homme civilisé, en tout

³⁴³ GGP, p. 72. « Il avait été tout à coup réveillé par un bruit singulier, quelque chose comme un chant, disait-il ; et, regardant à travers les branches, il avait aperçu Hélène V..., qui jouait sur l'herbe avec « un drôle d'homme tout nu » dont il ne pouvait donner une description plus précise. Il ajoutait qu'il s'était senti épouvanté, et avait couru en criant vers son père. » p. 1344.

³⁴⁴ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, op.cit., p. 213.

³⁴⁵ F, p. 219. « Je voulais parler, mais les mots moururent sur mes lèvres. » p. 305.

³⁴⁶ Pascal Quignard, " Petit traité sur Méduse", in *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L. Editeur, 1993, pp. 58-59. Cité par Sylvain Dété, *La Gorgone Méduse*, op.cit., p. 202.

cas, c'est en quelque sorte éprouver la menace d'un retour à l'état chaotique de nature, où, tel un animal, il n'émettrait plus que des sons inarticulés. C'est quitter, même un court instant, la civilisation et se retrouver bloqué, bouche bée, muré dans un état qui frise l'autisme - *médusé*.³⁴⁷

La présence seule du monstre permettrait donc à l'Homme de découvrir un autre monde, ou plutôt de redécouvrir son état antérieur de créature non civilisée.

³⁴⁷ Sylvain Détoc, *La Gorgone Méduse*, *op.cit.*, p. 202.

2.4.2. Les réactions provoquées par la présence monstrueuse

Nous allons maintenant analyser de manière détaillée les effets engendrés par le monstre lorsqu'il apparaît aux yeux des personnages. A première vue et à tort, il nous semble que le monstre n'est capable de susciter que de la peur et en aucun cas du désir. Pourtant grâce à l'ouvrage de Pascal Quignard intitulé *Le Sexe et l'effroi*, nous nous rendons compte que les frontières entre ces deux pulsions sont loin d'être clairement établies. Pascal Quignard va même plus loin en nous révélant leur analogie en ces termes :

Le désir et la peur proviennent de la même souche. Il a peur. Il est rempli d'angoisse. Il se tient comme une statue. Il désire. Il est comme une statue. Le plaisir comme la mort "fascinent" leur proie de la même manière pétrifiante. Le moineau que le faucon menace se précipite dans le bec du prédateur et ainsi dans la mort. Telle est la fascination : ce qui précipite dans la mort pour échapper à l'angoisse qu'elle lève. Le désir est la peur.³⁴⁸

Cette proximité ambiguë illustre parfaitement la complexité de la relation de l'Homme au monstre et nous éclaire sur la signification de la fascination. Jean-Charles Huchet choisit d'utiliser l'étymologie du terme pour le définir, ce qui permet de révéler la dimension sexuelle attachée, dès son origine, à la fascination:

Etymologiquement, la fascination met sous l'emprise du "*fascinus*", d'un charme, d'un maléfice, mais aussi du membre viril. La fascination consiste à être sous le charme du phallus ou aux prises avec ses maléfices.³⁴⁹

Il apparaît que *Le Singe*, par l'intermédiaire de Richard, donne corps à la définition proposée par Jean-Charles Huchet. En effet, contrairement à l'image traditionnelle du savant fou célibataire et rarement au contact de la gente féminine, Richard jouit d'un statut particulier auprès de cette dernière, il fait ainsi figure de mâle dominant, dont le magnétisme animal a raison du sexe faible. D'ailleurs, il est pleinement conscient de son pouvoir qu'il évoque en ces termes :

³⁴⁸ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994, p. 236.

³⁴⁹ Jean-Charles Huchet, « Fascination des fabliaux », in *Lire avec Freud, Pour Jean Bellemin-Noël*, Textes publiés sous la direction de Pierre Bayard, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, pp. 105-123, p. 105.

Jamais une *femme* ne me vendra. Elle se laissera tuer plutôt que de me trahir. Je fais d'elles ce que je veux. Elles m'aiment et me redoutent, ce qui est la meilleure base de soumission. Aucune ne m'a jamais désobéi. Je pense qu'il y a de l'hypnose là-dessous. Je ne le fais pas exprès. Je les regarde, et elles m'appartiennent.³⁵⁰

Un pouvoir de fascination qui lui sera d'un grand secours pour garder le secret de ses expériences, en effet Richard court le risque de se faire dénoncer chaque fois qu'il doit engager un modèle pour ses expérimentations. Car même si les personnes recrutées ignorent le but réel de l'entreprise du savant, dont elles figurent ainsi l'instrument aveugle et nécessaire, il n'en demeure pas moins qu'elles connaissent son repère. De même, il est probable que le mystère autour du savant et de sa machine risque d'attiser leur curiosité et d'éveiller à tout moment leurs soupçons. Pour cette raison, le savant, dont nous avons vu qu'il était conscient de son pouvoir sur les femmes, s'efforce de recourir majoritairement à des modèles féminins. Cependant, une exception aura lieu, Richard émet en effet l'hypothèse que pour réussir à animer sa création, il doit réitérer la Création dans son ordre originel, et par conséquent commencer par créer un nouvel Adam, pour ce faire il engage un jeune homme dénommé Soste. Ce dernier sera la clé du mystère, littéralement puisqu'il révélera l'existence d'une pièce cachée, le laboratoire secret de Richard. Il est bien de préciser que le jeune homme terrifié par le savant n'a consenti à parler que pour échapper à sa peine de mort. En effet, la nuit où il aurait assassiné sa tante, il était en compagnie de Richard (grimé en Pantru) et c'est la peur de ce dernier qui l'a empêché de révéler plus tôt son alibi. Mais maintenant que son exécution approche, et que l'inspecteur lui affirme que Pantru est bien mort, Soste est prêt à prendre le risque de parler pour pouvoir survivre.

Le jeune homme raconte alors comment Richard l'a recruté comme modèle pour expérimenter « un procédé nouveau de photographie »³⁵¹, et qu'il s'est ainsi retrouvé à « poser tranquillement, sans bouger, pendant une vingtaine de minutes. »³⁵². Richard soumet ainsi son modèle à une immobilité quasi-totale, avant de se dérober à sa vue derrière un rideau noir tout en le gardant sous l'emprise de son propre regard, et sous celui de son appareil qui inonde Soste d'une lumière aveuglante.

³⁵⁰ LS, p. 218.

³⁵¹ LS, p. 169.

³⁵² LS, p. 169.

Il semble donc que le savant exerce une parfaite et totale maîtrise du jeune homme, au point de faire de lui non pas un simple modèle, mais plutôt sa chose. Par sa seule force de persuasion Richard parvient à se faire obéir durant le temps de la pose et même au-delà à travers son injonction à garder le secret, il maintient ainsi son modèle sous son contrôle. D'ailleurs, nous pouvons affirmer qu'il le retient sous son emprise littéralement, dans la mesure où après le départ du modèle vivant, demeure son double cadavérique. Le savant parvient ainsi à chosifier l'être humain, en fabriquant son double parfait il le réduit à l'état de simple produit.

Nous avons montré que le pouvoir de fascination de Richard pouvait lui permettre d'exercer une véritable domination sur autrui et nous allons maintenant nous intéresser en particulier à l'emprise qu'il exerce sur sa propre épouse, Charlotte. En effet, nous notons que même si cette dernière tombe sous le charme de son voisin Eric, elle est incapable de succomber à la tentation, trop effrayée par son mari, elle reste irrémédiablement sous son empire, comme fascinée à jamais :

Charlotte ne demanderait qu'à se donner à lui. Seulement, elle a peur. Peur de Richard. Peur de son maître. Même absent, il la sidère, il la fascine. Toujours, toujours, toujours il y a dans ses yeux un effroi.³⁵³

Et cette fascination s'étend par-delà la mort, car même après la découverte des cadavres de son mari, Charlotte est incapable de se considérer comme veuve. Eric ne parvient pas à lui faire oublier son mari, dont elle craint en permanence le retour : « Il la prend dans ses bras, d'un élan, réchauffe ses mains froides, s'empare de sa bouche. Mais il la sent inerte, passive, et les douces lèvres ne rendent pas le baiser. »³⁵⁴. La froideur de ses mains renvoie au pouvoir fascinant de Richard, un être qui glace le sang et fait figure de véritable pendant masculin à la mythique Gorgô.

Richard est un être méprisable qui ne respecte rien ni personne et encore moins les femmes qu'il fascine, celles dont la « docilité est en raison directe de [s]on dédain. »³⁵⁵ et pourtant l'attraction qu'il exerce sur elles est sans commune mesure. Cet homme prêt à tuer pour satisfaire sa *libido sciendi* est donc source d'une profonde attirance pour la gente

³⁵³ LS, p. 40.

³⁵⁴ LS, p. 102

³⁵⁵ LS, p. 197.

féminine, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où nous avons montré qu'entre le désir et la peur la frontière est loin d'être clairement établie. En effet, comme nous l'avons précédemment vu avec Pascal Quignard « Le désir et la peur proviennent de la même souche. [...] Le plaisir comme la mort "fascinent" leur proie de la même manière pétrifiante. »³⁵⁶. Il semble alors que la noirceur de Richard fasse de lui un homme capable d'inspirer à la fois de la terreur et du désir.

De même, Sir James rend compte de l'attrance que peut exercer l'horreur, lorsqu'il évoque sa mise en présence avec le double cadavérique de Claude :

Et il m'introduisit dans le laboratoire. Un désordre inhabituel. Mais tout de suite, je fus attiré et fasciné par le corps mort qui s'allongeait sur un canapé. J'éprouvai comme une secousse galvanique.³⁵⁷

En employant le mot « fasciné », Sir James nous indique clairement qu'il s'agit plus qu'une simple attrance, « la secousse galvanique » serait alors ici à rapprocher du spasme de la jouissance. Le spectateur du monstre ferait donc figure de victime ravie, dans les deux sens du terme. En effet, une fois devenu captif du monstre fascinant, il est impossible de lui échapper puisque selon Jacqueline Schaeffer « ce qui rend la fascination spécifique, c'est que celui qui voit ne peut plus détacher son regard. »³⁵⁸.

Nous devons tout de même préciser que certains personnages, mis en présence d'une créature monstrueuse, tentent d'éviter son regard et semblent de prime abord y parvenir. En effet, il est possible que l'échange de regard avec le monstre soit interrompu par des gestes instinctifs de protection consistant à fuir ou à se couvrir les yeux. Par conséquent, il semblerait possible, à première vue, de révoquer notre remarque précédente sur l'impossibilité de se soustraire au monstre, mais nous allons dépasser ce premier constat et démontrer que finalement il n'en est rien.

Ainsi dans *The Great God Pan*, un enfant prénommé Trevor se retrouve témoin d'une des fréquentes promenades d'Hélène en forêt. Il surprend la jeune fille en compagnie d'un homme dont l'étrangeté le terrifie au point de l'obliger à fuir pour retrouver son père. De

³⁵⁶ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p. 236.

³⁵⁷ LS, p. 286.

³⁵⁸ Jacqueline Schaeffer, « Chapitre 3. Une symbolisation du sexe féminin est-elle possible ? » in Bernard Chouvier et René Roussillon *Corps, acte et symbolisation*, De Boeck Université « Oxalis », 2008, pp. 51-70.

même, dans *Frankenstein* nous pouvons lire à propos du meurtre de William: « *I seized on the boy as he passed, and drew him towards me. As soon as he beheld my form, he placed his hands before his eyes, and uttered a shrill scream [...].* »³⁵⁹. Dans la suite de l'œuvre, Victor lui aussi affirme : « *I put my hand before my eyes, and cried out in agony* »³⁶⁰, mais il est important de remarquer qu'ici le jeune homme est victime d'une hallucination, ce qui tend à valider la définition proposée par Jacqueline Schaeffer. En effet, si Victor est la proie de visions mettant en scène le monstre, cela signifie bien que ce dernier l'obsède, et qu'il est incapable de se libérer de l'emprise de son image. De même, dans l'œuvre d'Arthur Machen, après sa confrontation avec le monstre, Trevor sera incapable de le fuir véritablement puisque le jeune garçon n'aura de cesse de le retrouver la nuit dans ses cauchemars. En accord avec la définition de Jacqueline Schaeffer, il semble bien alors qu'il soit impossible d'échapper au monstre à moins d'être, comme William, délivré par la mort.

Bien après avoir disparu de son champ de vision, l'hypertrophie visuelle que représente le monstre revient hanter celui qui a pu l'observer, comme si le spectateur n'ayant pas pu admettre l'inconcevable tentait de se l'approprier en invoquant sans cesse son image de manière inconsciente.

³⁵⁹ F, p. 142. « [...] je m'emparai du garçonnet au moment où il passait à ma portée. A peine eut-il posé les yeux sur ma personne qu'il se couvrit les yeux de ses mains et poussa un cri perçant. » p. 198.

³⁶⁰ F, p. 180. « Je me cachai la tête dans les mains et m'écriai en proie à une vive angoisse. » p. 251.

2.4.2.1. Les frissons d'effroi

Nous allons maintenant étudier les conséquences physiologiques du face-à-face avec le monstre. En accord avec l'expression « glacer d'effroi », et avant d'analyser l'image de la paralysie également présente dans notre corpus, nous allons nous intéresser à une autre réaction physiologique consécutive de la rencontre avec le monstre, l'apparition de frissons faisant ainsi affleurer à la surface de la peau le trouble intérieur qui agite le spectateur.

A titre d'exemple nous pouvons citer *The Great God Pan*, où Austin évoque Mme Herbert, un des noms d'emprunts utilisés par Hélène, en ces termes :

*Everyone who saw her at the police court said she was at once the most beautiful woman and the most repulsive they had ever set eyes on. I have spoken to a man who saw her, and I assure you he positively shuddered as he tried to describe the woman, but he couldn't tell why.*³⁶¹

Ainsi le témoin frissonne au simple souvenir de la mystérieuse jeune femme, créature dont l'ambivalence, transcrite à travers l'emploi des expressions « *the most beautiful woman* » et « *the most repulsive* », met quiconque mal à l'aise. L'alliance oxymorique de la beauté répulsive renforce le caractère étrange et hors norme de cette femme qui marque l'esprit de tous ceux qui la croisent. Hélène figurerait alors bien une incarnation de ce féminin fantastique qualifié par Michel Viegnes d'« [...] équivalent du "trou noir" astronomique : objet mystérieusement effondré sur lui-même, il constitue un pôle d'attraction irrésistible, qui aspire la conscience du personnage masculin – et du lecteur – dans ses mortelles mais délicieuses ténèbres. »³⁶².

³⁶¹ GGP, p. 82. « Tous ceux qui la virent à la Cour de police déclarèrent n'avoir jamais rencontré femme plus belle ni plus répulsive. J'en ai causé avec l'un d'entre eux, et je vous assure qu'il frissonnait de la décrire. » p. 1350.

³⁶² Michel Viegnes, « Gynophobia, La peur du féminin dans le récit fantastique », *Les Cahiers du Gerf*, pp. 61-97, p. 97.

De même dans *The Island of doctor Moreau* lorsque Prendick déclare à propos du domestique hybride : « *In some indefinable way the black face thus flashed upon me shocked me profoundly* »³⁶³, la traduction française souligne un élément intéressant grâce à l'emploi du verbe « tressaillir », qui connote une mise à l'épreuve des nerfs. En provoquant des réactions involontaires telles que les frissons ou les tremblements nerveux, le monstre révèle à l'Homme son incapacité à exercer un contrôle absolu sur lui-même. Les théories freudiennes ont démontré que la manière de penser et d'agir d'un individu ne dépend pas uniquement de sa volonté consciente. En effet, en théorisant sur l'existence d'un inconscient personnel, qui constituerait donc la véritable essence idiosyncrasique de l'individu, Freud a dénié toute tentative pour maîtriser chaque parcelle du Moi. Une partie de l'Homme échapperait ainsi à son contrôle, puisqu'il ne peut soumettre à sa volonté son monde intérieur constitué de pulsions et désirs refoulés. Et c'est précisément dans cet inconscient personnel que la créature fabriquée entre en résonance, la présence monstrueuse produit ainsi un écho en l'Homme. Ainsi, semblable au jet d'une pierre dans l'eau, le monstre pénètre les profondeurs de l'individu et crée à la surface des ondes de perturbations qui prennent ici la forme de frissons et de tremblements.

De plus, il est possible de supposer que ces légères secousses, ont pour fonction d'annoncer un plus grand ébranlement, pouvant aller parfois jusqu'à entraîner des crises de panique convulsive comme c'est le cas pour Charlotte dans *Le Singe* ou encore Trevor et Mary dans *The Great God Pan*.

³⁶³ IDM, p. 15. « Sa face noire, que j'apercevais ainsi soudainement, me fit tressaillir. » p. 175.

2.4.2.2. La panique

La confrontation avec le monstre peut engendrer de violents troubles et tout particulièrement pour trois personnages qui semblent réagir de manière identique. Ainsi, Mary après son opération, Trevor face au masque de Pan, et Charlotte confronté à son mari réincarné, sont tous décrits en pleine panique, tremblant de tous leurs membres, le visage tordu par l'horreur et le cri à la bouche. De même, nous verrons que l'évanouissement dont les personnages sont victimes se révélera être le signe d'un effondrement non pas uniquement physique mais également psychique.

Nous avons précédemment vu que *The Great God Pan*, rend compte d'un incident dans la forêt, au cours duquel Trevor a surpris Hélène en pleine promenade avec un monstrueux compagnon, à la suite de cet événement traumatisant l'enfant souffre pendant plusieurs semaines de cauchemars. Un jour alors que le jeune garçon et son père sont chez l'employeur de ce dernier, son état empire brusquement. En effet, après avoir laissé Trevor seul dans le hall pour s'entretenir dans le bureau, les deux hommes sont interrompus par un affreux hurlement :

*[...] they were both horrified by a piercing shriek and the sound of a fall, and rushing out they found the child lying senseless on the floor, his face contorted with terror. The doctor was immediately summoned, and after some examination he pronounced the child to be suffering from a kind of fit, apparently produced by a sudden shock.*³⁶⁴

Trevor semble victime d'une terreur effroyable qui ne se contente pas de provoquer un évanouissement mais va jusqu'à s'inscrire dans sa chair pour le défigurer « *his face contorted* ». L'enfant est ensuite emmené dans une chambre et lorsqu'il reprend connaissance la situation continue de s'aggraver au point que le médecin diagnostique un cas d' « Hystérie

³⁶⁴ GGP, p. 73. « [...] ils furent tous deux étonnés par un cri perçant et le bruit d'une chute. Ils coururent et trouvèrent Trevor sans connaissance sur le parquet, les traits contractés d'effroi. Le docteur aussitôt appelé déclara après un premier examen que l'enfant avait eu une sorte d'attaque, à la suite probablement d'une émotion soudaine. » p. 1344.

violente »³⁶⁵. Finalement, après deux heures de repos et un puissant sédatif, l'enfant est jugé apte à être transporté, mais alors qu'il est conduit à la sortie, plus précisément au moment où il traverse le hall, Trevor est à nouveau victime d'une violente crise :

*[...] but in passing through the hall the paroxysms of fright returned and with additional violence. The father perceived that the child was pointing at some object, and heard the old cry, "The man in the wood," and looking in the direction indicated saw a stone head of grotesque appearance, which had been built into the wall above one of the doors. It seems the owner of the house had recently made alterations in his premises, and on digging the foundation for some offices, the men had found a curious head, evidently of the Roman period, which had been placed in the manner described. The head is pronounced by the most experienced archaeologists of the district to be that of a faun or satyr.*³⁶⁶

Ainsi, l'origine de la terreur de l'enfant se trouve expliquée par la présence dans le hall d'un masque antique représentant un satyr. Le monstrueux « homme du bois » tel que le désignait Trevor, terrifie donc l'enfant tout autant sinon plus maintenant qu'il est représenté sous la forme d'un masque. Ce vestige de l'antiquité romaine procure ainsi à l'étrange compagnon d'Hélène une identité figurative dont le pouvoir symbolique est décuplé par le choix du support. En effet, Michel Ribon dans *Archipel de la laideur, essai sur l'Art et la laideur* souligne l'importance dans les sociétés archaïques des masques composés d'animaux et de divinités mythiques, et affirme qu'ils

ont pour fonction essentielle de capter, dans un corps inspiré, les forces vitales éparses dans la nature pour se les assimiler ; éclatant de couleurs, tordu par l'effroi ou un rictus suscitant la terreur, objet redoutable pour le non-initié, le masque est le passage obligé du profane au sacré ; il fonctionne comme un piège où se prennent, pour s'y réordonner, les éléments séparés du monde dont l'unité originaire, qui s'était perdue, se recompose sous l'effet de la danse des masques dont la rigidité est emportée par les tourbillons de la transe.³⁶⁷

³⁶⁵ GGP, p. 1344. « violent hysteria » p. 73. Jacqueline Schaeffer revient sur les origines du terme « hystérie » issu « [...] du grec *hystera* qui signifie utérus. Depuis près de quatre mille ans, dans l'Antiquité égyptienne (an 1900 av. J.-C.), puis dans l'Antiquité gréco-romaine (dans *Le Timée* de Platon, par exemple), l'utérus était considéré comme un animal autonome, affamé et desséché qui errait à l'intérieur du corps de la femme à la recherche d'humidité et de satisfaction sexuelle, comprimant les organes, provoquant la suffocation. », in *Le Refus du féminin, (La Sphinge et son âme en peine)*, Postface de René Roussillon, Paris : PUF, 1997, pp. 128-129.

³⁶⁶ GGP, p. 73. « [...] mais, en passant par le hall, un accès de terreur le saisit de nouveau avec plus de violence encore. Le père remarquant que Trevor indiquait quelque objet, et poussait le vieux cri de « l'homme du bois », aperçut dans la direction marquée un masque grotesque en pierre, incrusté dans la muraille au-dessus d'une porte. Il paraîtrait que le propriétaire avait fait faire peu de temps auparavant des réparations à sa demeure, et qu'en creusant des fondations, les ouvriers avaient découverts ce mascarón d'origine évidemment romaine que l'on plaça dans le hall comme il est dit. Des archéologues expérimentés de la région y reconnurent une tête de faune ou de satyre. » p. 1345.

³⁶⁷ Michel Ribon, *Archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur, op.cit.*, p. 144.

Le masque serait donc le moyen privilégié pour retrouver l'unité originarie perdue, mais pas uniquement, il est possible également d'y percevoir l'image contraire : celle du morcellement. D'ailleurs, dans la suite de son analyse Michel Ribon affirme que « Dans la fête, les masques, inspirés d'un bestiaire monstrueux ou des figures de la mort, persuadent l'individu de sa pluralité - comme celle des monstres - morcelée par ses pulsions dont l'énergie centrifuge est capable de culbuter les garde-fous. »³⁶⁸. Les deux visages qui se superposent, l'un pétrifié recouvrant celui de chair, rendent patente la dualité insidieuse de tout être humain, et offrent donc une concrétisation à l'intériorité fragmentaire de l'Homme.

Ainsi le masque dévoile autant qu'il dissimule, et selon Jean-Pierre Vernant, il permet même de faire l'expérience de l'altérité radicale, celle qui nécessite l'intimité la plus étroite pour se faire ressentir :

Le dédoublement du visage en masque, la superposition du second au premier qui le rend méconnaissable, supposent une aliénation par rapport à soi-même, une prise en charge par le dieu qui vous passe la bride et les rênes, qui vous chevauche et vous entraîne en son galop ; il s'établit par conséquent, entre l'homme et le dieu, une contiguïté, un échange de statut qui peut aller jusqu'à la confusion, l'identification, mais dans cette proximité même s'instaure l'arrachement à soi, la projection dans une altérité radicale, la distance la plus grande, le dépaysement le plus complet s'inscrivant dans l'intimité et le contact.³⁶⁹

Le masque, image du visage pétrifié, qui dissimule les traits de son porteur tout en donnant accès à des profondeurs inconnues de son Moi, fait donc figure de puissant révélateur, comme l'indique Jean-Pierre Vernant dans son analyse de Gorgô, figure fascinante au cœur de notre prochaine partie :

La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Etrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir (ce miroir ou les Grecs ne pouvaient se voir que de face et sous forme d'une simple tête), mais une image qui serait à la fois moins et plus que vous-même, simple reflet et réalité d'au-delà, une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre.³⁷⁰

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁶⁹ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, *op.cit.*, p. 81.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 81-82.

Le masque dérobe donc le visage authentique pour mieux révéler ce que l'Homme cache aux autres et à lui-même.

Nous avons précédemment évoqué trois personnages qui réagissaient semble-t-il de manière identique face au monstre, nous avons analysé le cas de Trevor, il s'agit maintenant de nous intéresser aux cas de Mary dans *The Great God Pan*, et de Charlotte dans *Le Singe*. Dès à présent, nous pouvons préciser que la crise de panique revêt dans le cas précis de ces deux jeunes femmes une dimension inédite riche d'ambiguïtés.

Une fois l'opération du docteur Raymond terminée, alors que les effets de l'anesthésie se dissipent et que Mary reprend connaissance, il se produit un événement étrange décrit en ces termes :

*Suddenly, as they watched, they heard a long-drawn sigh, and suddenly did the colour that had vanished return to the girl's cheeks, and suddenly her eyes opened. Clarke quailed before them. They shone with an awful light, looking far away, and a great wonder fell upon her face, and her hands stretched out as if to touch what was invisible; but in an instant the wonder faded, and gave place to the most awful terror. The muscles of her face were hideously convulsed, she shook from head to foot; the soul seemed struggling and shuddering within the house of flesh. It was a horrible sight, and Clarke rushed forward, as she fell shrieking to the floor.*³⁷¹

Cet extrait illustre parfaitement le phénomène d'attraction-répulsion qu'exerce le monstre sur son spectateur. En effet, dans un premier temps, le regard admiratif que porte Mary et sa tentative pour saisir une forme invisible traduisent clairement son attirance pour Pan, tandis que dans un second temps sa crise de nerfs rend parfaitement compte de sa terreur à l'égard de cette même créature. Maurice Lévy dans son article intitulé « Mythe et fantastique »³⁷² nous éclaire sur la portée symbolique du personnage antique, qu'il considère comme l'incarnation de la libido refoulée à l'époque victorienne. Ainsi, Pan serait le plus à même de transmettre le Désir et la Terreur attachés aux pulsions sexuelles réprimées par la société rigoriste et puritaine de l'époque.

³⁷¹ GGP, p. 68. « Soudain un long soupir s'éleva. Soudain, la couleur évanouie revint aux joues de Mary. Soudain, ses yeux s'ouvrirent ; ils brillaient d'une étrange lumière ; une grande admiration apparut sur sa face ; ses mains s'étendirent comme pour toucher une chose invisible. Mais, presque aussitôt, l'admiration fit place à l'épouvante ; ses traits à un masque hideux ; et elle fut prise d'un tel tremblement qu'on eût cru voir son âme lutter et palpiter dans sa chair : vision horrible qui fit se ruer Clarke au dehors, tandis que la jeune femme tombait en hurlant sur le sol. » pp. 1341-1342.

³⁷² Maurice Lévy, « Mythe et Fantastique », in *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes, Centenaire de la naissance de Jean Ray, Cahiers du CERLI*, N°14, 1987, pp. 5-20, p. 9.

Nous verrons plus loin que Mary réagit comme Charlotte dans *Le Singe*, toutes les deux poussent ainsi des hurlements, et sont victimes de tremblements, avant de s'effondrer sur le sol. Cependant, il est bien de préciser que le choc de Mary aura des conséquences dramatiques, la rencontre avec le monstre lui laissera des séquelles irréversibles, et aura raison de sa santé mentale. De même, il est important de remarquer qu'un élément révélé à la fin de la nouvelle éclaire la signification latente de cet épisode, en effet selon le docteur Raymond la naissance d'Hélène a lieu précisément neuf mois après cet incident. Ainsi, à la lumière de cette confidence, nous découvrons toute la portée de cette rencontre, et cette intense réaction d'attraction-répulsion dont il a été question se révèle être l'image voilée d'un accouplement.

Nous allons maintenant démontrer qu'il est également possible de délivrer une lecture suggestive de la rencontre entre Charlotte et son mari réincarné dans *Le Singe*. Lors de l'épisode de l'identification des trois cadavres de Richard, les personnes présentes à la morgue restent sans voix face à ces dépouilles identiques en tous points. En dépit d'un silence pesant, le trouble de la jeune veuve parvient pourtant à se faire entendre : « Charlotte tremblait si fort qu'on pouvait l'entendre dans le silence pathétique qui venait de sceller les bouches et de suspendre les respirations. »³⁷³. Il apparaît donc clairement que la jeune femme a du mal à contenir la violence de ses émotions, comme le précise plus loin ce portrait : « Elle blêmit. Des visions affreuses faisaient chavirer ses prunelles, horrifiées. Ses souvenirs se troublaient. Le passé lui semblait un opprobre. »³⁷⁴. Il est possible de supposer que Charlotte n'est pas loin de perdre connaissance, comme l'indique la pâleur de son teint, ses tremblements, ainsi que la description de ses yeux qui se révulsent. Tous ces éléments sont clairement annonciateurs d'une crise de panique, cependant il est possible d'interpréter différemment ces signes d'effroi, à la lumière de cette citation de Jean Bellemin-Noël :

Ajoutons que l'oblique est au regard ce que le tremblement est aux gestes. L'un et l'autre renvoient aussi bien à la terreur d'être avalé qu'à cet état caractéristique du plaisir culminant qui associe une lueur trouble dans la prunelle avec des crispations diverses bientôt épanouies en spasmes libérateurs lors du débordement, lors de l'incontrôlable débordement sur quoi la scène se termine. [...] La dynamique du trembler d'effroi condense des nuances et des lieux

³⁷³ LS, p. 89.

³⁷⁴ LS, p. 91.

où se différencient frissonner, flageoler, trembloter, chevroter, frémir. Mais le trembler connaît également une acmé, qui est le vibrer - à l'horizon duquel se profile l'unisson.³⁷⁵

La terreur intense aurait ainsi les mêmes effets que la jouissance sur la jeune femme. D'ailleurs, nous relevons d'autres indices confortant cette lecture à la fin du roman, alors que Charlotte croise Claude pour la première fois depuis le transfert supposé de l'âme de Richard dans le double de son frère. Le portrait de Charlotte retranscrit parfaitement le trouble intense de la jeune femme qui apparaît « effondrée, gisa[n]te sur le tapis, gémissante, livide, les yeux retournés. »³⁷⁶. De plus, le malaise de la jeune veuve est tel qu'elle n'est plus en mesure de marcher, il est précisé que « Ce fut Claude qui enleva la jeune femme pâmée et la déposa parmi les coussins. »³⁷⁷. A la lecture de ces extraits, il est évident que Charlotte est en proie à une profonde détresse, pourtant une autre interprétation peut être suggérée. En effet, nous percevons dans cette scène une atmosphère ambiguë, notamment à travers l'emploi des termes « gémissante » et « pâmée », dont la connotation sensuelle voire même sexuelle est évidente. Il serait alors possible de lire entre les lignes de la rencontre monstrueuse, qui fait frissonner, gémir et se pâmer, l'évocation d'un orgasme négatif provoqué par l'effroi.

Il est important d'ajouter qu'au cours du XVIIIème siècle et au début du XIXème siècle, les progrès en médecine et biologie ont fait évoluer la perception de la jouissance féminine :

Peu à peu, la science médicale cesse de considérer l'orgasme féminin comme utile à la génération ; la conception étant désormais perçue comme un processus secret, qui ne nécessite aucune manifestation de signes extérieurs. L'orgasme féminin, souligne Thomas Laqueur, se trouve, ainsi, évacué à la périphérie de la physiologie humaine. Il devient simple sensation, forte mais inutile.³⁷⁸

Cependant, même si l'orgasme féminin est désormais qualifié de « simple sensation, forte mais inutile », il n'en demeure pas moins source de nouvelles inquiétudes, en effet,

Ce nouveau modèle engendre, tout à la fois, une représentation neuve du féminin et une peur inédite de la femme. Sa jouissance, aux yeux de médecins adonnés à l'observation clinique, semble d'autant plus redoutable qu'elle n'est plus nécessaire. Les manifestations épileptiques

³⁷⁵ Jean Bellemin-Noël, « Du fascinus comme nouement (Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*) », in *Lire de tout son inconscient, op.cit.*, pp. 213-238, pp. 230-231.

³⁷⁶ LS, p. 309.

³⁷⁷ LS, p. 310.

³⁷⁸ Alain Corbin, *et alii, Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris : Editions du Seuil, 2005, p. 153.

de l'orgasme féminin, leur proximité avec l'hystérie, dont la menace s'accroît et se transforme, suggèrent le risque d'une libération de forces telluriques.³⁷⁹

La représentation par la science médicale de la jouissance de la femme serait alors une source d'inspiration pour les auteurs fantastiques, et derrière les spasmes d'horreur et de terreur se laisseraient découvrir des orgasmes trahissant une érotisation de la chair face à ce qui tend à l'anéantir.

Ainsi, la rencontre avec le monstre implique une véritable atteinte à l'énergie nerveuse, qui peut se traduire par des frissons mais aussi par des troubles plus intenses comme des tremblements ou des convulsions. Ces manifestations réflexes inquiètent notamment par leur dimension automatique, qui suscite une correspondance entre, par exemple, une crise convulsive et un processus mécanique. La construction dans l'imaginaire d'une analogie entre l'être vivant et la machine brouille l'identité de chacun et participe au malaise engendré par le monstre fabriqué. De même, ces mouvements involontaires témoignent de l'impossibilité qu'a l'Homme de se contrôler entièrement, et lui permettent de se rendre compte que quelque chose qui échappe à sa raison le domine. Le monstre terrifie donc parce qu'il est à l'origine de violentes sensations incontrôlées révélatrices pour l'Homme de la fragilité de son statut, dans la mesure où par leur intermédiaire ce dernier prend conscience qu'il ne sera jamais le maître absolu de lui-même. L'individu se retrouve face aux signes d'une puissance mystérieuse mais pourtant pas insoupçonnée, puisque depuis toujours sa présence se fait pressentir dans les recoins les plus obscurs de son être.

³⁷⁹ *Ibid.*

2.4.2.3. La pétrification

Nous venons de voir dans un premier temps que le monstre fabriqué peut plonger celui qui lui est confronté dans un état hystérique, figurant un véritable déchaînement de forces primitives, et nous allons maintenant montrer que ce traumatisme peut également être à l'origine du phénomène contraire : la paralysie.

The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde, nous offre une illustration parfaite de l'expression « glacer d'effroi », en effet Lanyon évoque sa rencontre avec Hyde en ces termes : « *conscious at his touch of a certain icy pang along my blood.* »³⁸⁰. De même, nous notons qu'il n'est pas nécessaire d'entrer physiquement en contact avec le monstre pour éprouver une sensation similaire, le domestique Poole affirme ainsi :

*“ Then you must know, as well as the rest of us, that there was something queer about that gentleman - something that gave a man a turn - I don't know rightly how to say it, sir, beyond this : that you felt it in your marrow kind of cold and thin.[...] Well, when that masked thing like a monkey jumped up from among the chemicals and whipped into the cabinet, it went down my spine like ice. ”*³⁸¹

Nous relevons dans ce paragraphe la présence à deux reprises de la même image « *that you felt it in your marrow kind of cold* » « *it went down my spine like ice* », qui montre que la rencontre monstrueuse constitue un véritable choc traumatique qui atteint l'être dans ses fondements même. En effet, le monstre influe sur une zone bien précise du corps, la colonne vertébrale, c'est-à-dire le support vertical qui soutient l'ensemble du squelette, ce qui permet de transcrire le profond ébranlement perpétré par le monstre sur son spectateur.

De plus, nous remarquons que le froid glaçant la moelle convoque également l'image de la paralysie, qui est commune à l'ensemble de notre corpus et notamment *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*. En effet, Lanyon en présence de Hyde ressent un

³⁸⁰ JH, p. 160. « A son contact je sentis dans mes veines une sorte de douleur glaciale. Je le repoussai. » p. 676.

³⁸¹ JH, p. 128 « - [...], vous devez savoir aussi bien que nous tous que ce gentleman avait quelque chose de bizarre... quelque chose qui vous retournait... je ne sais vraiment pas m'expliquer autrement que ceci : on se sentait devant lui comme un vide et un froid dans les moelles. [...]En bien ! quand cette créature masquée a jailli, tel un singe, d'entre les produits chimiques et a filé dans le cabinet, c'est comme de la glace qui m'est descendue le long de l'échine. » pp. 666-667.

véritable trouble physiologique qu'il décrit en ces termes : « *This bore some resemblance to incipient rigor, and was accompanied by a marked sinking of the pulse* »³⁸². De même, à la lecture de *Frankenstein* nous nous rendons compte qu'il se produit un changement analogue :

*[...] my teeth chattered, and I was forced to lean against a tree for support. The figure passed me quickly, and I lost it in the gloom. [...] He soon reached the summit, and disappeared. I remained motionless. The thunder ceased; but the rain still continued, and the scene was enveloped in an impenetrable darkness.*³⁸³

*In a few minutes after, I heard the creaking of my door, as if some one endeavoured to open it softly. I trembled from head to foot; I felt a presentiment of who it was, and wished to rouse one of the peasants who dwelt in a cottage not far from mine ; but I was overcome by the sensation of helplessness, so often felt in frightful dreams, when you in vain endeavour to fly from an impending danger, and was rooted to the spot.*³⁸⁴

Il est important de préciser que dans le premier extrait Victor se retrouve confronté au monstre, il l'a sous les yeux tandis que le second met en scène l'arrivée du monstre au chalet, il s'agit des quelques secondes précédant son apparition. Ces deux citations nous décrivent Victor qui commence par être victime de mouvements nerveux « *my teeth chattered* », « *I trembled from head to foot* », avant d'être littéralement pétrifié : « *I remained motionless* », « *I was overcome by the sensation of helplessness* », « *was rooted to the spot* ». Nous remarquons que le créateur réagit de la même manière dans les deux situations, ce qui nous indique clairement qu'il suffit que le monstre ait été vu une fois, la terreur qu'il engendre n'a ensuite plus besoin de son support physique pour faire à nouveau surface. De même dans *The Island of Doctor Moreau*, Prendick affirme à propos du domestique M'Ling :

³⁸² JH, p. 158. « Ce trouble présentait quelque analogie avec un début d'ankylose, et s'accompagnait d'un notable affaiblissement du pouls. » p. 675.

³⁸³ F, pp. 76-77. « Mes dents s'entrechoquaient et je dus m'appuyer contre un arbre de peur de défaillir. La créature me dépassa rapidement et se fondit dans les ténèbres. [...] Il ne tarda pas à atteindre le sommet et à disparaître. Je demeurai paralysé. Le tonnerre cessa, mais la pluie tombait toujours et le paysage était enveloppé de ténèbres insondables. » pp. 107-108.

³⁸⁴ F, pp. 166-167. « Quelques minutes plus tard, j'entendis grincer ma porte, comme si on essayait de l'ouvrir en douceur. Je tremblais de tout mon corps. J'avais le pressentiment de savoir qui était mon hôte et j'aurais aimé avertir un des paysans voisins de ma chaumière mais une sensation d'impuissance me tenaillait, telle qu'on en éprouve si souvent dans les cauchemars les plus terrifiants, lorsqu'on essaie en vain de fuir un danger imminent. Je restais rivé sur place. » pp. 232-233.

" He's unnatural," I said. " There 's something about him - don't think me fanciful, but it gives me a nasty little sensation, a tightening of my muscles, when he comes near me. It 's a touch of the diabolical, in fact." ³⁸⁵

La proximité du monstre déclenche chez le jeune homme une crispation des muscles (« *a tightening of my muscles* »), et cet immobilisme renvoie à son tour à l'image de pétrification. Ainsi, la paralysie engendrée par la rencontre monstrueuse constitue un phénomène récurrent, qui a de profondes résonances dans la mythologie occidentale. En effet, l'étude de ces exemples rendant compte de l'expérience de la sidération convoque nécessairement l'image de la Gorgone Méduse.

Nous allons maintenant nous employer à démontrer qu'il existe d'étroites similitudes entre le monstre fabriqué et la Gorgone Méduse, d'ailleurs la définition proposée par Jean Clair est sur ce point précis tout à fait éclairante, puisqu'elle nous révèle que tout comme le monstre fabriqué :

[...] la tête de Méduse a hanté et continue de hanter l'imagination des hommes. Incarnation du désir forcené de voir et de sa sanction, elle est ce dont on ne peut détacher les yeux. Monstre repoussant ou adorable divinité, sorcière ou fée, qu'importe le déguisement sous lequel elle se présente à nous : elle est simultanément ce qui invinciblement attire notre regard et ce qui le fige, ce qui nous fascine et ce qui nous révulse.³⁸⁶

De même, Sylvain Dété consacre un ouvrage à la Gorgone Méduse dans lequel il propose notamment une lecture du mythe centrée sur la portée symbolique du combat entre la Gorgone et Persée. Il s'agirait ainsi d'un récit initiatique, rendant compte du passage du jeune homme à l'âge adulte :

La geste de Persée, ce serait donc l'histoire d'un adolescent parti à la conquête du sexe "faible" pour affirmer la supériorité de son statut masculin. Dès l'Antiquité, en effet, le récit mythique organisé autour de la décollation de Méduse se présente comme une traversée du féminin dans ce qu'il a de plus étrange et de plus menaçant : un univers "de la répulsion, du dégoût, de la panique, et de l'horreur ; un champ de tensions émotives qui semblent être articulées surtout sur un axe optique", ainsi que le résume Ezio Pellizer. Trois Grées, trois nymphes, trois Gorgones : trois fois trois rencontres féminines, telles sont les étapes qu'il faut franchir avant de pouvoir rencontrer Andromède, tuer le monstre marin et, par le mariage consommé, devenir adulte, un adulte pleinement mâle et citoyen. Au cœur du parcours initiatique se dresse la tête grimaçante de Méduse, le "monstre à face de femme", visage-fétiche féminin reclus dans un antre *impénétrable*. Car la *uirgo* Méduse, au fond, c'est

³⁸⁵ IDM, pp. 44-45. « - Il ne fait pas l'effet d'être naturel. Il y a quelque chose en lui... Ne croyez pas que je plaisante... Mais il donne une petite sensation désagréable, une crispation des muscles quand il m'approche. Comme un contact... diabolique, en somme... » p. 213.

³⁸⁶ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel, op.cit.*, p. 78.

la femme inaccessible, celle dont les serpents capillaires et le regard pétrifiant maintiennent tout être masculin à distance depuis l'attentat de Poséidon. Celle qui finit par se complaire, comme l'Hérodiade de Mallarmé, dans "l'horreur d'être vierge" et qui, "retirée en [s]a souche, reptile / Inviolé", fige et gèle tout désir mâle en s'endurcissant dans la chasteté. De ce point de vue, la décollation de Méduse prend effectivement la valeur symbolique d'un rite de passage.³⁸⁷

Il est bien indiqué que le parcours initiatique de Persée a pour objectif final son mariage avec Andromède, ce qui tend à conclure que l'Homme ne peut se réaliser pleinement que dans son union avec la Femme. Par conséquent, la victoire de Persée sur Méduse ne peut être envisagée comme le triomphe de l'Homme sur la Femme. Ainsi, Méduse bien qu'étant une figure indéniablement féminine ne peut pas être considérée comme l'incarnation de la Femme au sens archétypal du terme. D'ailleurs, Sylvain Détoc spécifie son statut en faisant d'elle une représentation de la femme inaccessible. Il serait même possible d'aller plus loin, en envisageant Méduse comme personnification de l'Imago maternelle destructrice. Il ne saurait en effet avoir de femme plus inaccessible que la Mère, celle dont on est issu et dans laquelle aucun retour n'est possible, ou alors au prix de sa vie dans la mesure où la réintégration dans la Terra Mater n'est possible que sous la forme du cadavre.

Il s'agirait ici plus précisément d'une représentation de la mère monstrueuse, celle qui ne contient plus l'enfant en son sein mais qui cherche désormais à l'y engloutir. L'analyse du mythe par le fondateur de la psychanalyse révèle la dimension castratrice de la Gorgone, en effet, selon Freud :

La terreur de la méduse est donc la terreur de la castration, liée à une chose vue. [...] Dans les reproductions artistiques, les cheveux de la tête de Méduse sont souvent représentés sous forme de serpents et ceux-ci proviennent également du complexe de castration, mais, chose remarquable, si terrifiants qu'ils soient eux-mêmes, ils servent pourtant à atténuer l'épouvante, car ils remplacent le pénis, lequel terrifie justement par son absence. Une règle technique, à savoir que la multiplication des symboles phalliques signifie la castration, se trouve ici confirmée. La vue de la tête de Méduse pétrifie de terreur, elle change le spectateur en pierre. Ainsi, même origine liée au complexe de castration et même changement de l'affect ! Car être pétrifié signifie être en érection, ce qui, dans la situation primitive, apporte au spectateur une consolation. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide.³⁸⁸

³⁸⁷ Sylvain Détoc, *La Gorgone Méduse*, op.cit., pp. 248-249. Ezio Pellizer, « Voir le visage de Méduse », *Métis*, vol. II, 1, 1987, p. 51. Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, dans *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 32.

³⁸⁸ Sigmund Freud, « La tête de Méduse », *Revue Française de Psychanalyse*, N°3, « L'Inquiétante étrangeté », juin 1981, pp. 451-452, p. 451.

Freud met ainsi en exergue la dimension sexuelle du mythe en dévoilant l'analogie existante entre le fait d'être pétrifié et celui d'être en érection. Méduse figurait donc symboliquement le sexe féminin, ce territoire inconnu et pourtant familier dont nous sommes tous originaires, qui effraie par la menace de dévoration et le risque de castration qui lui sont attachés. L'Homme, ou plutôt l'enfant, face au sexe de la Femme, ou plutôt de la mère, est terrifié par la vision de l'absence de pénis, qui témoigne d'une menace pour son propre organe. Il trouve alors la réponse à son angoisse de castration dans la turgescence de son membre, la rigidité servant à témoigner de sa permanence. De même, Pascal Quignard rend compte de l'aspect sexualisé du mythe, en affirmant que :

Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le "Médusant", est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire.³⁸⁹

L'effroi engendré par la face méduséenne ne serait rien d'autre que la conséquence logique d'une confrontation avec ce lieu mystérieux qui recèle le secret des origines et qui « comporte à la fois une menace de réabsorption dans l'indistinction des origines et la marque d'un manque, qui déçoit par avance tous les rêves de complétude narcissique »³⁹⁰.

Il semble d'ailleurs que le jeu de la fascination naît notamment de ce manque, de cette absence qui nous regarde. Le sexe féminin dévisagerait ainsi le voyeur de son

[...] œil vitreux, chassieux et sans éclat, un œil dont la pupille s'est éteinte, dont l'iris mobile a été transformé en un trou noir et fascinant ; c'est en réalité un œil énucléé, gluant, glaireux dont la vision nous remplit d'angoisse dans la mesure où ce regard, entre les plis et les poils, semble nous fixer sans que nous puissions le voir.³⁹¹

Face à la Méduse et par extension au sexe féminin, l'Homme n'a alors d'autre choix que de se soumettre à la négation du regard pour « accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit. »³⁹².

Nous avons précédemment montré que l'être médusé par la créature monstrueuse se retrouve dans la situation des victimes de la Gorgone mythique, à un degré moindre toutefois

³⁸⁹ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p. 109.

³⁹⁰ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, op.cit., p. 132.

³⁹¹ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, op.cit., p. 40.

³⁹² Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, op.cit., p. 82.

puisque'il n'est pas statufié mais qu'il perd généralement et de manière temporaire la capacité de se mouvoir. Dans les deux cas il se produit le même phénomène, consistant plus ou moins à long terme à être possédé et privé de sa propre énergie vitale, puisque l'échange de regard avec une créature fascinante signifie que l'

[...] on regarde avec des yeux grands ouverts qui ne voient rien. Avec des yeux éblouis qui ne perçoivent, à la lettre, que l'absence de regard de ce qui fascine, ou le regard ébloui de quelqu'un qui fascine. Deux aveuglements croisent leurs semblants de vision, mais il y en a un qui s'empare de l'autre.³⁹³

La victime du regard mortifère, se retrouve ainsi envahie et immobilisée de l'intérieur, et elle voit la substance de son être lui être dérobée pour être absorbée par l'être médusant. Il se produit ainsi une déperdition absolue de l'essence vitale, dans la mesure où lorsque le vide é-vide ce n'est jamais pour remplir ailleurs, le vide ne peut faire du plein nulle part. L'énergie extraite est donc irrémédiablement perdue car elle ne réintègre rien, elle disparaît complètement dans la mesure où elle avalée par le vide.

De plus, la citation précédente du *Sexe et l'effroi*, où s'établit un parallèle entre la vision de Méduse et le sexe de la femme, nous permet de nous intéresser à un terme particulier, le « médusant », qui semble le propre du féminin. Il est nécessaire en effet d'opérer une distinction entre le fascinant et le médusant, qui sont deux états apparemment similaires mais correspondants pour le premier au masculin et au féminin pour le second. Ainsi, selon Jacqueline Schaeffer :

Le sexe féminin est médusant, le sexe masculin en érection est fascinant : *fascinus* chez les Romains, *phallos* chez les Grecs. Le médusant répond au fascinant. Mais la fascination du *fascinus* ou du *phallos* est objet de surestimation narcissique, d'envie, de vénération et de culte, tandis que la fascination du sexe féminin est objet de terreur ou d'horreur.³⁹⁴

Cette citation nous éclaire sur l'emprise qu'exerce le monstre fabriqué, dans la mesure où il apparaît qu'il est possible de le qualifier à la fois de fascinant et de médusant. En effet, la vision du monstre est semblable aux deux visions du sexe masculin et féminin, dans un premier temps il correspond bien au *phallos* dans sa dimension visuelle hypertrophiée, la protubérance étant au service du visible. Dans un second temps, la vision symbolique du

³⁹³ Jean Bellemin-Noël, « Du *fascinus* comme nouement (Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*) », in *Lire de tout son inconscient*, op.cit., p. 222.

³⁹⁴ Jacqueline Schaeffer, « Chapitre 3. Une symbolisation du sexe féminin est-elle possible ? » in *Corps, acte et symbolisation*, op.cit., pp. 51-70.

monstre fabriqué semble aussi coïncidée avec l'image opposée, celle de la vulva qui se dissimule au regard. En effet, tout comme le sexe féminin qui tout à la fois « se dérobe et semble dérober quelque chose »³⁹⁵, le monstre s'empare également d'une partie de son spectateur et constitue lui aussi une menace d'absorption.

Ainsi, la créature monstrueuse fascine par son hypertrophie visuelle et méduse par le risque d'engloutissement qu'elle représente.

De plus, une autre interprétation de la rigidité du spectateur de Méduse est possible, en effet selon Henri Vermorel, « Freud est [...] passé à côté d'une autre signification symbolique de la rigidité, celle du cadavre, la pétrification étant le symbole de la mort. »³⁹⁶. Toujours selon l'analyse d'Henri Vermorel, il semble d'ailleurs que l'angoisse de castration participe elle aussi, sous une forme euphémisée, à la représentation de la mort :

La castration est liée à l'impuissance de l'enfant, à la reconnaissance de la différence des générations et de la différence des sexes : on est d'un sexe et pas de l'autre ; pour l'homme, la castration n'est pas seulement la constatation de l'absence de pénis chez la femme, c'est aussi et surtout de n'être point femme et de ne pouvoir enfanter. Enfin, la castration implique la finitude de l'homme et la perspective de la mort. La pulsion de mort peut être appréhendée comme le désir fondamental de retourner au sein maternel dans un inceste originaire. A cet égard, l'angoisse de castration peut être considérée comme une atténuation de l'angoisse d'anéantissement (la partie pour le tout) grâce à l'alliance de la libido avec la pulsion de mort dans la génitalité.³⁹⁷

Le mythe de Méduse n'illustre alors pas uniquement la distinction des sexes, mais il offre également, à travers les images de pétrification et le complexe de castration qui lui est propre, une personnification au tabou absolu que constitue la mort. Cette entité abstraite se révèle donc à l'Homme par l'intermédiaire de la Gorgone, celle

dont les traits distordus incarnent l'horreur chaotique de la mort, le face à face est irrémédiable : par assimilation mimétique le mortel devient semblable à ce qu'il voit, un visage pétrifié de mort. L'art permet aux humains de contempler le visage invisible des

³⁹⁵ Jean Bellemin-Noël, « Du *fascinus* comme nouement (Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi* »), in *Lire de tout son inconscient*, op.cit., pp. 213-238, p. 228.

³⁹⁶ Henri Vermorel, « Castration et mort dans le mythe de la tête de Méduse interprété par Freud », *Kentron*, Caen : Centre de Recherches de l'Université de Caen, 1993, pp. 65-73, p. 68.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

Dieux. A travers le masque de Gorgô il leur permet de surmonter l'interdit absolu, de voir vivant ce qu'on ne voit que mort, lors même qu'on ne voit plus.³⁹⁸

Il nous paraît évident que la Méduse est une parfaite symbolisation de la mort, puisque face à elle l'Homme se réifie, il cesse d'être, car elle le « fait basculer dans le chaos et le néant, le "non-être" »³⁹⁹. De même, nous pouvons avoir recours à l'éclairante démonstration opérée par Jean-Pierre Vernant pour un public d'enfants, au cours de laquelle il dévoile la véritable identité de la Gorgone :

" L'idée que ce corps qui est chaud, tiède, vivant, sensible, soit d'un coup changé en pierre est une façon de dire, dans le langage imagé de ces mythes, que la Gorgone c'est la mort, c'est-à-dire quelque chose d'impensable. Non seulement on ne peut pas voir la Gorgone, mais tous les textes disent qu'on ne peut ni la voir, ni la décrire, ni la penser. La tête de la Gorgone, la mort, c'est ce qui dans notre univers humain est l'inintelligible, quelque chose qu'on ne peut pas comprendre, l'horreur. Pas seulement parce que ça fait peur, mais parce que son monde est à ce point contraire à celui de la vie, le néant par rapport à l'être, qu'on ne peut le penser. Comment penser le non-être, comment penser qu'un être qui est vivant, que je vois avec ses gestes, son sourire, son éclat, tout d'un coup peut avoir disparu, avoir été effacé ? C'est cela la Gorgone..."⁴⁰⁰

Méduse constitue donc la tentative de l'Homme de représenter ce qui échappe à son entendement, elle donne corps à ce qui était censé lui rester inconnu, la mort.

Ainsi, après avoir vu que le monstre fabriqué pouvait provoquer une paralysie momentanée, nous allons montrer que le regard monstrueux peut aussi se révéler mortel. A titre d'exemple, nous pouvons notamment citer le cas du docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* et celui d'Herbert dans *The Great God Pan*. Ce dernier ne survivra pas à son mariage avec Hélène, et malgré leur séparation le processus de déchéance physique et moral ne pourra être enrayé. Tout comme les hommes invités aux mystérieux dîners organisés par la jeune femme, Herbert connaîtra une fin tragique bien que moins rapide que ces malheureux convives, qui se suicident au terme de leurs soirées.

De même, le cas du docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* est très intéressant dans la mesure où il n'évoque pas une simple immobilisation provisoire de ses membres inférieurs, mais un important affaiblissement de son rythme

³⁹⁸ Françoise Frontisi-Ducroux, « Le regard interdit », in *Images de la Gorgone : exposition du Cabinet des médailles et antiques*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1985, pp. 7-8, p. 8.

³⁹⁹ Sylvain Détoc, *La Gorgone Méduse*, op.cit., p. 218

⁴⁰⁰ Jean-Pierre Vernant, *Ulysse, suivi de Persée, Petite conférence sur la Grèce*, Paris, Bayard, 2004, p. 79. Cité par Sylvain Détoc, *La Gorgone Méduse*, op.cit., pp. 218-219.

cardiaque⁴⁰¹. D'ailleurs, à l'instar d'Herbert, le docteur Lanyon lui aussi ne pourra jamais se remettre d'avoir assisté à la transformation de Hyde en Jekyll. L'état de santé du représentant de la science positive a été irrémédiablement ébranlé par le spectacle de la métamorphose et il ne survivra qu'une quinzaine de jours. Ainsi, la rencontre monstrueuse peut parfois rejoindre pleinement le mythe antique de Méduse, lorsque le choc engendré est tel qu'il entraîne la mort.

L'exemple du docteur Lanyon nous permet de relever un point intéressant concernant le pouvoir de fascination mortifère du monstre, qui semble de prime abord identique à celui de la mythique Gorgone. En effet, l'emprise qu'exercent la créature mythologique et le monstre fabriqué sur leur spectateur apparaissent comme étant identiques, dans la mesure où l'une comme l'autre privent leur victime de son énergie vitale. Cependant, il est important de remarquer que pour Méduse et le monstre fabriqué, la relation entretenue avec la mort n'est pas strictement identique.

Pour la première et à l'opposé du second, le regard interdit souffre d'une sanction sans appel dont l'immédiateté supprime toute ambivalence. La Gorgone, à la différence du monstre fabriqué, jouit d'un statut sans ambiguïté, sa rencontre marque inévitablement l'entrée dans le monde des morts. Aucun doute n'est possible, sous le regard mortifère de Méduse et sans délais, la chair palpitante devient pierre tombale. La minéralité primitive du mythe de la Gorgone donne ainsi corps à la frontière entre la vie et la mort, elle la matérialise dans sa dimension la plus concrète.

En ce qui concerne le monstre fabriqué, il semble que la situation ne soit pas si simple, afin d'illustrer notre propos nous avons évoqué le cas du docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* et nous pouvons également citer l'épisode de la naissance du monstre dans *Frankenstein*. Victor évoque ainsi les effets de l'animation de sa créature sur sa propre santé :

⁴⁰¹ « This bore some resemblance to incipient rigor, and was accompanied by a marked sinking of the pulse » JH, p. 158. « Ce trouble présentait quelque analogie avec un début d'ankylose, et s'accompagnait d'un notable affaiblissement du pouls. » p. 675.

*I passed the night wretchedly. Sometimes my pulse beat so quickly and hardly that I felt the palpitation of every artery; at others, I nearly sank to the ground through languor and extreme weakness.*⁴⁰²

Le savant fou est donc victime lui-même d'importants troubles physiologiques mêlant deux extrêmes, une accélération des battements cardiaques précédant un profond état végétatif, dont l'alternance successive peut être interprétée de manière symbolique comme une remise en question des limites séparant la vie de la mort. A la différence de Méduse, véritable personnification du point de basculement de la vie à la mort, le monstre vient brouiller les limites entre le monde des vivants et celui des morts, par sa seule existence il rend poreuses les frontières entre ces deux univers.

Ainsi, nous avons vu que la présence enténébrée du monstre perce l'espace sonore avant d'envahir le champ de vision de l'Homme et de fissurer sa conscience. Nous avons également démontré que la fascination exercée par le monstre fabriqué est analogue au pouvoir de Méduse. En effet, dans la mesure où il exerce une intense attraction tout en engendrant un effroi terrible pour le risque d'anéantissement qu'il implique, le monstre peut par conséquent être qualifié de créature médusante.

⁴⁰² F, p. 58. « Je vécus une nuit abominable. Par moments, mon pouls battait avec violence et une célérité telles que je sentais palpiter la moindre de mes artères ; à d'autres je m'effondrais presque sur le sol tant étaient grande ma langueur et extrême ma faiblesse. » p. 84.

PARTIE 3

CREATION ET PROCREATION

Le titre de cette partie nous permet de souligner la parenté qui semble exister entre l'acte de donner la vie et celui de produire une œuvre, la correspondance qui est établie entre ces deux termes a d'ailleurs fait l'objet d'une analyse de Didier Anzieu :

Une analogie courante rapproche *création* et *procréation*. Le créateur, qui est le plus souvent de sexe masculin, réussirait à rivaliser par là avec la femme sur son terrain, qui est celui de la fécondité biologique. Si l'absence du pénis provoque la déception purement féminine, la souffrance spécifiquement masculine remonte à la découverte par le petit garçon de son incapacité à porter dans son ventre et à mettre au monde des enfants. D'où les métaphores traditionnellement masculines sur la grossesse psychique du créateur, sur sa gestation cérébrale, le lieu du corps concerné par cette activité oscillant entre le ventre et le cerveau [...].⁴⁰³

Nous verrons que ce n'est pas parce que nos créateurs revendiquent le pouvoir de donner la vie sans avoir recours au processus naturel de reproduction que cela signifie que l'imaginaire de la procréation ne sera pas présent dans notre corpus, bien au contraire. Il s'agira alors de déchiffrer les indices de sa présence comme nous l'avons précédemment effectué pour le désir sexuel.

De plus, nous pouvons supposer que ce lien particulier associant l'imaginaire de la grossesse à celui de la création littéraire est d'autant plus fort dans notre corpus sur le mythe du monstre fabriqué. En effet, il nous semble que le récit de la fabrication du monstre offre le cadre privilégié pour évoquer la création littéraire, dans la mesure où la créature issue d'un travail exécuté sur de la matière, pourrait servir de reflet à la construction artistique qui lui permet d'exister. Ce fruit monstrueux du *faber* prêterait donc ses traits difformes pour donner corps à l'abstraction de l'imaginaire, et la construction du monstre en faisant écho à celle de l'œuvre d'art signalerait donc la dimension artisanale de cette dernière. Nous notons qu'un intéressant paradoxe relevé par David Bouvier semble d'ailleurs aller dans ce sens :

⁴⁰³ Didier Anzieu, *Créer, Détruire*, op.cit., p. 31.

[...] réalité éminemment immatérielle et spirituelle, la poésie tire son nom d'un terme désignant, à l'origine, une activité, elle, très matérielle : le terme de *poésie* vient du substantif grec *poiêsis* [...] lui-même dérivé du verbe *poiein* [...] qui a le sens général de *faire, rendre, produire*.⁴⁰⁴

De même, au cours de cet article intitulé « Quand le poète était encore un charpentier...aux origines du concept de *poésie* », il est relevé une suite de métaphores associant l'œuvre poétique à des compétences techniques :

Solon, à la fin du VI^{ème} siècle, assimile son chant [...] à un "agencement ordonné de vers" [...]. Au début du V^{ème} siècle, Bacchylide parle de l'hymne qu'il *tisse* [...] et Pindare du chant qu'il *bâtit* [...]. On ne s'étonnera pas alors de voir la Muse devenir, dans la foulée et chez Sophocle, "une patronne de charpentiers" [...].⁴⁰⁵

Le besoin qu'ont ces auteurs antiques d'établir un parallèle entre eux et les architectes, les tisserands ou encore les charpentiers leur permet de souligner que leurs propres œuvres obéissent à une véritable *technè*. La poésie et par extension toute création littéraire témoigne d'un savoir-faire artisanal, dont l'étude est favorisée par le thème du monstre fabriqué. En effet, selon Gwenhaël Ponnau :

[...] les œuvres consacrées aux récits de l'avènement d'une créature artificielle sont amenées presque nécessairement à proposer une réflexion sur les conditions de cet avènement. A réfléchir, par conséquent sur ce qu'en l'occurrence, créer veut dire : cela revient aussi à s'interroger sur les modalités elles-mêmes du récit qui traite le thème de la création. [...].⁴⁰⁶

La question de la création d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire la construction d'un monde fictionnel, est rendue plus visible, dans la mesure où il s'agit d'un monde explicitement non mimétique bien que l'effet de réel soit recherché. Il s'agira alors de se mettre en quête de la théorie de l'artifice qui sera proposée par l'œuvre de manière plus ou moins voilée et « qui, à partir du thème de la créature artificielle, engage, souligne ou désigne les artifices eux-mêmes de l'écriture »⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ David Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier...aux origines du concept de *poésie* », in *Poétiques comparées des mythes, De l'Antiquité à la Modernité, En hommage à Claude Calame*, Publié sous la direction d'Ute Heidmann, Editions Payot Lausanne, 2003, pp. 85-105, pp. 86-87.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁴⁰⁶ Gwenhaël Ponnau, « Introduction », *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam*, Paris : SEDES, coll. « Cahiers de Littérature générale et Comparée », sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, 1999, pp. 5-6, p. 5.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

Nous pouvons noter tout d'abord que la créature de Victor semble bien être la métaphore de *Frankenstein*, dans la mesure où son caractère hybride rend parfaitement compte de la nature composite de cette œuvre qui regroupe des éléments appartenant à différents genres. L'« hideuse progéniture »⁴⁰⁸ de Mary Shelley se fait donc tout à la fois roman épistolaire, roman d'éducation, fable rousseauiste, conte oriental et récit d'aventures. Malgré le fait que le monstre soit dépeint dans une réalité mimétique à celle du lecteur, et en dépit de la linéarité du récit de ses aventures, nous remarquons que tout comme les sutures du monstre qui ne parviennent pas à masquer son caractère hybride en échouant à créer un ensemble lisse, une unité harmonieuse, il apparaît que les artifices de la fiction peinent à se faire oublier. D'ailleurs selon Annie Amartin-Serin, la structure romanesque de *Frankenstein*, « par sa nature même, mais aussi par ses maladroites »⁴⁰⁹, loin de contribuer à l'effet de réel, constitue donc bien plutôt une monstration du travail de la narration. »⁴¹⁰.

Nous allons maintenant nous employer à délier ces coutures qui s'exhibent, afin d'étudier la complexité de cette structure textuelle qui souligne l'artificialité de la fiction.

3.1. Une écriture spéculaire

⁴⁰⁸ C'est en ces termes que Mary Shelley présente son œuvre dans la Préface de 1831 : « *my hideous progeny* », p. 10, et p. 14 pour la version française.

⁴⁰⁹ Annie Amartin-Serin évoque sous ce terme de maladroites le fait que les règles du genre épistolaire ne soient pas respectées (et notamment l'absence de l'« avertissement au lecteur » qui aurait dû expliquer comment, pourquoi et par qui ces lettres ont été rassemblées et publiées). Elle dénonce également une présence excessive de ce qu'elle qualifie de « preuves textuelles » (il s'agit des lettres reproduites d'Elizabeth et du père Frankenstein adressées à Victor), censées créer une illusion de réalité mais qui contribuent plutôt à souligner l'artificialité du discours. Pour découvrir cette analyse plus en détails il faut se reporter à la page 9 de l'article intitulé « Art et artifice dans *Le Marchand de sable, Frankenstein et l'Eve future* », in *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam*, Paris : SEDES, coll. « Cahiers de Littérature générale et Comparée », sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, 1999, pp. 7-18.

⁴¹⁰ Annie Amartin-Serin, « Art et artifice dans *Le Marchand de sable, Frankenstein et l'Eve future* », in *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam*, Paris : SEDES, coll. « Cahiers de Littérature générale et Comparée », sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, 1999, pp. 7-18, p. 16.

3.1.1. Symétrie et circularité

L'artificialité des récits sur le monstre fabriqué se laisse percevoir notamment dans l'emploi de procédés symétriques. Et avant d'étudier la figure de l'emboîtement, nous allons nous intéresser tout particulièrement au début et à la fin de certaines œuvres du corpus afin de démontrer qu'il s'agit de constructions parallèles. Nous remarquons souvent en effet que des éléments présents dans les derniers chapitres font clairement écho au commencement de l'œuvre. Afin d'illustrer notre propos nous pouvons citer la séquence finale de *The Great God Pan* où nous retrouvons, grâce à un échange épistolaire, les deux personnages qui étaient présents au commencement de la nouvelle. Ainsi, après une série de péripéties racontées selon différents points de vue et mettant en scène de nombreux protagonistes, c'est finalement au docteur Raymond, c'est-à-dire à celui qui a été à l'origine de tout en provoquant la rencontre avec Pan, que revient la tâche de clore le récit.

De plus et toujours à titre d'exemple nous pouvons évoquer l'amnésie épisodique dont souffre Maurice dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule*. En effet, lorsque ce dernier se retrouve dans des situations hors du commun, voire périlleuses, telles que sa première rencontre avec un Immonde ou lors de l'embrasement de l'île, il perd pied avec la réalité au point d'en venir même à oublier l'existence de sa propre épouse. Et nous notons que c'est le retour d'Yvonne dans ses pensées à la suite de ces deux événements, qui permet de faire le lien entre l'épisode de l'exploration de l'île le lendemain de leur arrivée et la séquence apocalyptique finale :

Ma femme ! il y avait près d'une heure que je l'avais quittée, et peu s'en fallait que je ne l'eusse totalement oubliée, tant il est vrai que les émotions violentes exercent dans l'intellect, des ravages susceptibles d'oblitérer la plus solide présence d'esprit. Son image à présent réenvahissait ma mémoire avec cette force et cette douceur inhérentes aux retours de conscience qui suivent certaines inhibitions cauchemardesques.⁴¹¹

De fait, pendant la minute effroyable qui venait de s'écouler j'avais dû être frappé d'une totale amnésie et incapable de penser à qui ou à quoi que ce fût. Un fait nouveau tout à coup précisa l'image de ma pauvre Yvonne ; la cloche de la cour centrale entraînait en branle, la

⁴¹¹ FHF, pp. 38-39.

même cloche qui sonnait l'alarme tantôt, au moment où je m'esquivais de chez nous sans explications ni adieu, de peur qu'Yvonne ne cherchât à me retenir.⁴¹²

Nous relevons aussi un autre effet de symétrie lorsqu'à la fin du roman il est fait mention de la présence de volatiles comme cela a été le cas lors de leur arrivée dans la station de Brillat-Dessaigne. Ainsi, l'évocation de leur entrée dans la Résidence : « Nous traversons la cour intérieure dallée où s'ébattaient les types les plus bizarres du règne ailé, des échassiers principalement, pélicans, frues, ibis, casoars, cigognes, etc... »⁴¹³, trouve son pendant macabre dans cette dernière description :

Un vol d'aigles et de pélicans planait au-dessus de notre bungalow, (une des rares maisons restées intactes) mais l'extrême chaleur qui régnait encore dans ces parages les tenait en respect. Vers le soir je me risquai dans la cour centrale qui n'était qu'un vaste charnier, et, par une embrasure, leur tirai quelques coups de fusil, seul moyen de soustraire à leur rapacité les corps qu'ils convoitaient.⁴¹⁴

Bien que la plupart des représentants du règne ailé aient succombé à l'attaque, nous relevons à nouveau comme au début la présence de pélicans. Cependant, en accord avec la dimension apocalyptique finale, ces derniers figurent désormais des charognards au même titre que les aigles qui les accompagnent, et peut-être faut-il lire dans ce vol mortifère la réponse au vol prométhéen de l'étincelle de vie.

De même, il est important de signaler qu'à la fin de *The Island of Doctor Moreau*, Herbert George Wells réalise un rappel explicite au premier chapitre de son œuvre. En effet, lors de l'arrivée de la barque contenant les corps putréfiés de deux naufragés nous notons que la description de l'un d'eux permet cette comparaison : « *One had a shock of red hair, like the captain of the Ipecacuanha* »⁴¹⁵. Ce cadavre qui tombe en morceaux apporte grâce à sa barque le moyen pour Prendick de quitter l'île, il réitère donc en l'inversant le geste du capitaine de la *Chance Rouge* dont l'abandon a été à l'origine du séjour insulaire du jeune homme. La couleur de cheveux permet d'ailleurs de souligner le lien entre ce capitaine qui a condamné Prendick à vivre parmi des animaux humanisés et le naufragé qui le libère un an

⁴¹² FHF, p. 255.

⁴¹³ FHF, p. 120.

⁴¹⁴ FHF, p. 284.

⁴¹⁵ IDM, p. 163. « L'un d'eux avait une épaisse chevelure rousse comme le capitaine de la *Chance-Rouge* » pp. 365-366.

plus tard de ses cohabitants monstrueux. La boucle semble ainsi bouclée par l'intervention de l'homme roux/roue.

La construction circulaire, suggérée par l'homophonie du terme précédent, fait aussi écho au besoin impérieux des fabricateurs de se trouver au cœur d'une enceinte absolument close pour tenter de créer la vie. Il est en effet important de remarquer que tous nos fabricateurs en proie à leur *hybris* choisissent de s'adonner librement à leur passion sacrilège dans des endroits solidement verrouillés. Ainsi, qu'il soit question d'une chambre, d'un cabinet privé, d'une pièce secrète, ou même d'une station zoologique sur une île exotique, tous ces endroits qui abritent les laboratoires où sont fabriqués les monstres partagent une caractéristique essentielle commune, leur dimension interdite. Afin d'illustrer notre propos nous pouvons citer différents extraits de notre corpus :

*The main entrance to the enclosure we passed ; it was a heavy wooden gate, framed in iron and locked, with the cargo of the launch piled outside it, and at the corner we came to a small doorway I had not previously observed. The white-haired man produced a bundle of keys from the pocket of his greasy blue jacket, opened this door, and entered. His keys, and the elaborate locking-up of the place even while it was still under his eye, struck me as peculiar.*⁴¹⁶

*Again, he always keeps the door to these rooms carefully locked ; and not only that, but he has had the doors doubled and otherwise strengthened, and has heavily barred a window that looks from one of the rooms upon a dead wall a few feet distant.*⁴¹⁷

Les épaisses murailles recélaient des boyaux murés, que j'avais soupçonnés ; l'un devint une armoire dérobée, un autre me servit pour passer secrètement de l'avant-dernière chambre dans la dernière. Celle-ci fut habillée exactement comme celle-là. Je condamnai la porte de communication, qui disparut sous un papier à fleurs bleues. La besogne achevée, je possédai la retraite invisible, introuvable, où l'on ne pouvait pénétrer que par l'intérieur du mur.⁴¹⁸

⁴¹⁶ IDM, p. 38. « Nous passâmes devant l'entrée principale de l'enclos. C'était une lourde barrière de bois, encadrée de ferrures et solidement fermée, auprès de laquelle la cargaison était entassée ; au coin, se trouvait une petite porte que je n'avais pas encore remarquée. L'homme aux cheveux blancs sortit un trousseau de clefs de la poche grasseuse de sa veste bleue, ouvrit la porte et entra. Ces clefs et cette fermeture compliquée me surprirent tout particulièrement. » p. 205.

⁴¹⁷ SE, p. 222. « De plus, il tient toujours la porte de ses appartements soigneusement fermée. Ce n'est pas tout : il a fait faire des doubles portes renforcées et fait poser de solides barreaux à une fenêtre qui ne donne pourtant que sur un mur aveugle, distant seulement de quelque pieds. » p. 123.

⁴¹⁸ LS, pp. 200-201.

Il s'agit donc à chaque fois d'un lieu fermement verrouillé car comme l'affirme Charles Grivel : « Ce temple irrévérencieux de la transformation des substances est un lieu interdit : il est sous clef comme l'objet des expériences est soustrait au regard. »⁴¹⁹.

Le Faiseur d'hommes et sa formule et *The Island of Doctor Moreau* accentuent cette dimension de claustration en situant leur intrigue sur une île. En effet, il est évident que le territoire insulaire, caractérisé par l'éloignement et sa clôture naturelle, renforce la dimension secrète et le besoin de repliement sur soi attachés aux travaux interdits, ainsi sur l'île de Brillat-Dessaigne il est possible d'observer de « maudits promontoires [qui] se multiplient tout au long de la grève, véritables falaises, hautes d'une trentaine de mètres, interceptant la vue, ne laissant absolument rien deviner de ce qu'il peut y avoir derrière. »⁴²⁰. De plus, l'espace insulaire semble susceptible de constituer un cadre idéal pour la fabrication du monstre fabriqué dans la mesure où en tant que « "Scène de l'origine", à la fois paradis terrestre, espace matriciel et territoire initiatique, le site insulaire est propice à tous les processus de naissance ou de renaissance. »⁴²¹.

Dans un premier temps, les paysages qui sont dépeints par Maurice et Prendick font clairement état de lieux paradisiaques. Ainsi, selon le mari d'Yvonne :

[...] ; le spectacle de ses rives qu'on eût dit peintes par un maître paysagiste venait même d'arracher un cri d'admiration à ma femme. C'est alors qu'habitué déjà à me défier de ses enthousiasmes je lâchai les avirons pour me retourner et contempler le tableau à mon tour. Vraiment, le coup d'œil était ravissant. On eût dit qu'un rideau mystérieux venait de se lever sur un décor de féerie ; une grève basse apparaissait toute rose et toute verte, faisant comme une ceinture éclatante à un délicat écran de petites montagnes boisées aux découpures plus riantes que sévères, et qu'on eût prises, à cette distance, pour un éventail de plumes vertes : bref, un pastel, une miniature, cette île perdue, désignée sur les tablettes spéciales de nos révoltés, par la plus algébrique et la plus énigmatique des lettres de l'alphabet.⁴²²

Maurice tente donc de *représenter* la beauté iréelle du paysage, à la fois dans le sens pictural (« peintes par un maître paysagiste », « contempler le tableau », « un pastel », « une

⁴¹⁹ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 57.

⁴²⁰ FHF, p. 14.

⁴²¹ Jean-Michel Racault, « Insularité et origine », in *Corps écrit*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982, pp. 111-123, p. 118.

⁴²² FHF, pp. 7-8.

miniature ») et théâtral du terme (« le spectacle », « un rideau », « un décor de féerie »). De même dans *The Island of Doctor Moreau*, la première exploration de Prendick l'amène à découvrir un endroit édénique :

*The place was a pleasant one. The rivulet was hidden by the luxuriant vegetation of the banks save at one point, where I caught a triangular patch of its glittering water. On the farther side I saw through a bluish haze a tangle of trees and creepers, and above these again the luminous blue of the sky. Here and there a splash of white or crimson marked the blooming of some trailing epiphyte.*⁴²³

Cependant, l'île, loin de se résumer à ce cadre idyllique, ne tarde pas à révéler à Prendick une autre facette d'elle-même :

*I was startled by a great patch of vivid scarlet on the ground, and going up to it found it to be a peculiar fungus, branched and corrugated like a foliaceous lichen, but deliquescent into slime at the touch ; and then in the shadow of some luxuriant ferns I came upon an unpleasant thing, - the dead body of a rabbit covered with shining flies, but still warm and with the head torn off. I stopped aghast at the sight of the scattered blood.*⁴²⁴

Le caractère macabre du site est clairement évoqué ici à la fois par la végétation semblable à une flaque de sang et par le cadavre décapité du lapin qui peut s'envisager comme un funeste présage. D'ailleurs après avoir observé une des créatures de Moreau boire au ruisseau, Prendick pressent désormais le danger qui l'environne :

*I began to realise the hardihood of my expedition among these unknown people. The thicket about me became altered to my imagination. Every shadow became something more than a shadow, became an ambush ; every rustle became a threat.*⁴²⁵

⁴²³ IDM, pp. 47-48. « L'endroit était ravissant. Le ruisseau était dissimulé par les luxuriantes végétations de ses rives, sauf en un point où je pouvais voir les reflets de ses eaux scintillantes. De l'autre côté, j'apercevais, à travers une brume bleuâtre, un enchevêtrement d'arbres et de lianes au-dessus duquel surplombait le bleu lumineux du ciel. Ici et là des éclaboussures de blanc et d'incarnat indiquaient des touffes fleuries d'épiphytes rampants. » pp. 216-217.

⁴²⁴ IDM, p. 49. « Une grande tache d'un rouge vif, sur le sol, attira soudain mon attention, et, m'en approchant, je trouvai que c'était une sorte de fongosité à branches rugueuses comme un lichen foliacé, mais se changeant, si l'on y touchait, en une sorte de matière gluante. Plus loin, à l'ombre de quelques fougères géantes, je tombai sur un objet désagréable : le cadavre encore chaud d'un lapin, la tête arrachée et couvert de mouches luisantes. Je m'arrêtai stupéfait à la vue du sang répandu. » p. 219.

⁴²⁵ IDM, pp. 49-50. « Je commençai à me rendre compte de la témérité de mon expédition parmi ces gens inconnus. Mon imagination transforma les fourrés qui m'entouraient. Chaque ombre devint quelque chose de plus qu'une ombre, fut une embûche, chaque bruissement devint une menace. Je me figurais être épié par des choses invisibles. » p. 219.

Nous remarquons que *Le Faiseur d'hommes et sa formule* se montre quant à lui moins explicite sur la dimension menaçante de l'île X, ainsi le débarquement du couple nous est décrit en ces termes :

Nos premiers pas sur le sable mettent en fuite une famille de tortues géantes et des bandes d'oiseaux aquatiques nichés parmi les roseaux d'un marais qui s'enfonce en crique dans l'intérieur de l'île. Immédiatement derrière ce marais dont nous contournons prudemment les rives boueuses, des promontoires boisés dominent la grève, surplombant une gorge en pente douce tapissée d'une jungle épaisse où disparaîtraient des êtres d'une stature double ou triple de la nôtre.⁴²⁶

Même s'il n'est pas question ici du cadavre d'un animal mutilé, il se dégage pourtant une atmosphère inquiétante de cette île présentée comme un espace marécageux qui risque d'engloutir dans ses rives boueuses ou dans sa jungle épaisse quiconque voudra s'y s'aventurer. De plus, il semble que sur ce territoire insulaire la faune prolifère dangereusement au point de se montrer envahissante. En effet, après les tortues géantes et les oiseaux nichés dans les roseaux qui ont été observés à leur arrivée, ce sont maintenant une multitude de créatures qui grouillent autour du couple pour leur première nuit sur l'île :

Des insectes, des mouches, des papillons, se rôtissaient les ailes aux flammes et tourbillonnaient ensuite autour de nous avec un grésillement, un bourdonnement énervants. Sur le sable, tout près, s'entendaient des reptations furtives de bêtes plus ou moins lourdes et tardigrades pour lesquelles j'éprouvais le plus profond dégoût ; au surplus, le forêt elle-même n'était plus tout à fait silencieuse, car, à deux ou trois reprises déjà, j'avais entendu un lointain ricanement de fauve ou d'oiseau nocturne.⁴²⁷

Nous pouvons également percevoir dans ce grouillement invasif une image euphémisée et proleptique de la future attaque des Immondes contre Maurice et Yvonne.

Ainsi, les récits de fabrication monstrueuse au cœur d'îles exotiques permettent l'évocation d'un espace ambivalent tour à tour *locus amoenus* et *locus terribilis*, tels qu'ils ont été définis par Claude Lecouteux :

[...] "le terrible lieu" (*locus terribilis*), c'est-à-dire l'espace sauvage représenté par les forêts et les ronceraies, les montagnes et les déserts, la lande, omni-présente, et la mer enfin, par opposition au lieu enchanteur et idyllique (*locus amoenus*), oasis de paix et de douceur [...].⁴²⁸

⁴²⁶ FHF, p. 13.

⁴²⁷ FHF pp. 21-22.

⁴²⁸ Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 47.

3.1.2. Des récits emboîtés qui permettent une mise en abyme de la création littéraire

Les œuvres de notre corpus sur le monstre fabriqué donnent à voir une thématisation de la création qui les déborde jusque dans les dispositifs propres à leur fiction, notamment dans le processus de la mise en abyme. Nous démontrerons que le mythe du monstre fabriqué, c'est-à-dire l'histoire d'une création qui se libère de l'enfantement, prend ainsi forme dans des œuvres qui se construisent par enchâssement sur le modèle des poupées russes mettant ainsi en scène leur propre engendrement.

Dans un premier temps, et avant d'interpréter le texte en lui-même, notre intérêt se porte sur l'architecture de ces récits. Nous remarquons alors que toutes les œuvres de notre corpus usent au moins une fois du procédé de la mise en abyme, enserrant ainsi un récit, voire plusieurs à l'intérieur du récit principal. Cette structure d'emboîtement est tout particulièrement prégnante dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, *The Great God Pan* et *Frankenstein*. En effet, nous notons que Robert Louis Stevenson multiplie les énonciateurs pour conter l'histoire, ou plutôt les histoires, de ce fabricant qui devient son propre monstre. Ainsi, durant la confession finale de Jekyll, le lecteur jouit du point de vue interne du personnage principal, mais il bénéficie également par l'intervention de Lanyon d'une description de la métamorphose sous l'éclairage externe du spectateur. De plus, le lecteur a notamment accès à différentes péripéties racontées par des personnages secondaires, à titre d'exemple nous pouvons évoquer le récit effectué par un dénommé Enfield de l'agression d'une fillette, ou encore le témoignage d'une domestique qui a assisté depuis sa fenêtre au meurtre de Danvers Carew.

De même, Arthur Machen met en scène une grande richesse d'histoires au sein de l'histoire. En effet, l'intrigue de *The Great God Pan* se caractérise par l'accumulation de péripéties étranges s'étendant sur plusieurs années et n'ayant à première vue aucun lien entre elles : une expérience médicale qui tourne mal ; un village paisible devient le théâtre d'événements étranges lorsque deux de ces jeunes habitants, Trevor et Rachel, sont victimes d'angoisses terrifiantes à quatre ans d'intervalle ; un gentleman du nom de Charles Herbert sombre dans la déchéance et le dénuement le plus complet ; des mort mystérieuses se succèdent (l'affaire Paul Street, le décès du jeune peintre Meyrick à Buenos Aires, la vague de

suicides qui sévit à Londres). A l'intérieur du récit cadre nous trouvons donc une succession d'histoires dont l'apparente disparité n'est qu'illusoire puisque tous ces événements tragiques ont finalement un élément essentiel en commun : Hélène. Il apparaît ainsi que le récit semble éclaté en lui-même, et qu'au cœur de cette constellation d'histoires étranges s'esquisse le portrait de la figure centrale que constitue la créature monstrueuse. L'énigme que représente Hélène est donc signifiée par cette juxtaposition de textes semblable à une mosaïque de faits derrière lesquels se cache la fille de Pan.

Mary Shelley quant à elle offre également une intrigue riche, dont l'organisation obéit à une symétrie stricte. En effet, les différentes péripéties du créateur et de son monstre s'articulent suivant un procédé d'emboîtement rigoureux. Ainsi, dans *Frankenstein*, le roman épistolaire sert de cadre à une série de récits enchâssés : les lettres de Walton adressées à sa sœur contiennent l'histoire de Victor, qui contient elle-même l'histoire du monstre, qui contient elle-même l'histoire des de Lacey, qui contient elle-même l'histoire de Safie. Ainsi, la structure romanesque de l'œuvre de Mary Shelley correspond à une série d'emboîtements symétriques dans lesquels chaque récit s'abyme dans un autre, permettant au premier d'accoucher du suivant.

Il est possible au final d'envisager que la polyphonie et la complexité de la structure romanesque de ces œuvres constituent une sorte d'invitation adressée au lecteur. Ce dernier semble ainsi solliciter par le changement d'énonciateurs et l'enchâssement des récits, ce jeu des perspectives l'obligeant en effet, à effectuer une lecture réflexive. L'histoire de la fabrication du monstre n'enferme donc pas son lecteur dans un rôle passif, au contraire elle l'invite à participer à la construction du sens du texte.

Après avoir évoqué la structure des œuvres du corpus nous allons maintenant nous intéresser au récit en lui-même, et il est nécessaire de remarquer l'emploi à plusieurs reprises du motif de l'emboîtement sous sa forme matérielle dans le corps même du texte. Nous notons ainsi qu'il est souvent fait mention de meubles, notamment des coffres ou des bibliothèques, à l'intérieur desquels sont dissimulés les documents que les personnages voudraient garder secrets. A titre d'exemple nous pouvons citer le cas dans *The Great God Pan* du livre de dessins du peintre Meyrick conservé par Austin dans : « *an old chest, pleasantly and quaintly carved, which stood in a dark corner of the room.* »⁴²⁹, ou encore

⁴²⁹ GGP, p. 92. « un vieux coffre, élégamment et curieusement sculpté, dans un coin sombre de la pièce. » p. 1357.

celui de la confession du docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* que le notaire garde en lieu sûr : « [...] *and the packet slept in the inmost corner of his private safe* »⁴³⁰. Il est également important de préciser que la remise de cette lettre à Utterson se fait à la suite de toute une série de précautions et de mises en garde qui sont évoquées en ces termes :

The night after the funeral, at which he had been sadly affected, Utterson locked the door of his business room, and sitting there by the light of a melancholy candle, drew out and set before him an envelope addressed by the hand and sealed with the seal of his dead friend. "PRIVATE : for the hands of J. G. Utterson ALONE, and in case of his predecease to be destroyed unread" so it was emphatically superscribed ; and the lawyer dreaded to behold the contents. " I have buried one friend to-day," he thought: "what if this should cost me another ? " And then he condemned the fear as a disloyalty, and broke the seal. Within there was another enclosure, likewise sealed, and marked upon the cover as "not to be opened till the death or disappearance of Dr. Henry Jekyll ".⁴³¹

Le notaire choisit donc de rester seul et de s'enfermer dans son bureau pour découvrir le message posthume que son ami lui a adressé. Nous notons donc dès le début de cet extrait l'emploi du motif de la clé présent sous sa forme concrète (« *locked the door of his business room* »), mais également figuré à travers les différents sceaux apposés sur le courrier (« *sealed with the seal of his dead friend* », « *broke the seal* », « *likewise sealed* »). Nous reconnaissons aussi la figure de l'emboîtement dans la mise en scène de cette enveloppe scellée en contenant une seconde elle-même cachetée, et nous percevons ces différents éléments comme autant d'obstacles retardant la découverte du secret de Jekyll. Le mystère du lien unissant l'honorable docteur au détestable Hyde ne sera d'ailleurs pas dévoilé ce soir-là. En effet, Utterson respectera la consigne finale lui enjoignant d'attendre la mort ou la disparition de Jekyll pour briser l'ultime sceau qui lui livrera enfin la confession de son ami défunt.

Finalement le secret est découvert quelques temps plus tard, lorsqu'Utterson est de retour chez Jekyll à la demande de son domestique Poole. Tandis que le docteur demeure

⁴³⁰ JH, p. 100. « [...] et le paquet alla dormir dans le coin le plus reculé de son coffre-fort. » p. 659.

⁴³¹ JH, p. 100. « Le soir des funérailles, qui l'avaient affecté douloureusement, Utterson s'enferma à clef dans son cabinet de travail, et s'attablant à la lueur mélancolique d'une bougie, sortit et étala devant lui une enveloppe libellée de la main et scellée du cachet de son ami défunt. « CONFIDENTIEL. Destiné à J. G. Utterson SEUL et en cas de sien prédécès à *détruire tel quel* », disait la suscription impérative. Le notaire redoutait de passer au contenu. « J'ai déjà enterré un ami aujourd'hui, songeait-il ; qui sait si ce papier ne va pas m'en coûter un second ? » Mais il repoussa cette crainte comme injurieuse, et rompit le cachet. Il y avait à l'intérieur un autre pli également scellé, et dont l'enveloppe portait : « A n'ouvrir qu'au cas de mort ou de disparition du Dr Henry Jekyll. » » pp. 658-659.

toujours introuvable, le notaire découvre dans le cabinet de son ami le corps sans vie de Hyde. Sur une table à proximité du défunt se trouve une nouvelle enveloppe cachetée, dont Utterson prend connaissance : « *The lawyer unsealed it, and several enclosures fell to the floor* »⁴³². Le premier pli renferme le testament du docteur Jekyll qui fait du notaire son nouveau bénéficiaire. Utterson passe ensuite au pli suivant qui est un court billet écrit de la main de son ami lui demandant de lire le récit de Lanyon avant d'entamer la lecture de sa propre confession, qui constitue donc le troisième et dernier pli, celui à propos duquel il est précisé : « *a considerable packet sealed in several places.* »⁴³³. Cette nouvelle description d'une enveloppe scellée, contenant cette fois-ci non plus un mais trois plis distincts, dont l'un est recouvert de cachets, vient sans conteste renforcer l'image de l'emboîtement et du secret.

De même, nous remarquons dans *The Great God Pan* qu'il a été apporté un soin tout particulier pour emballer le portrait d'Hélène :

*Villiers drew out a small thin parcel from his pocket. It was covered with brown paper, and secured with string, and the knots were troublesome. In spite of himself Clarke felt inquisitive; he bent forward on his chair as Villiers painfully undid the string, and unfolded the outer covering. Inside was a second wrapping of tissue, and Villiers took it off and handed the small piece of paper to Clarke without a word.*⁴³⁴

Nous retrouvons dans cette citation le motif de la clé symbolisé ici par ces nœuds et ces attaches difficiles à délier (« *the knots were troublesome* », « *painfully undid the string* »). Nous notons aussi de nouveau la présence d'une structure emboîtée dans la description de ce dessin doublement emballé, dans la mesure où sous le papier brun se trouve une seconde enveloppe en tissu cette fois-ci. La découverte d'Hélène a donc lieu dans un premier temps par le toucher avant la vue, les différentes textures servant peut-être déjà à annoncer la nature ambivalente de cette jeune femme à la séduction mortifère. L'alliance de l'austérité du papier brun au velouté de l'étoffe offre donc le cadre parfait pour le dévoilement du visage de cette femme fatale. Nous remarquons également que le passage de l'extérieur à l'intérieur du paquet obéit à une progression à travers deux différentes couches protectrices, dont le changement de matière renforce l'impression d'imbrication. Ainsi, il est nécessaire de se

⁴³² JH, p. 142. « Le notaire la décacheta, et plusieurs plis s'en échappèrent et tombèrent sur le plancher. » p. 671.

⁴³³ JH p. 144. « un paquet volumineux revêtu de plusieurs cachets. » p. 671.

⁴³⁴ GGP, p. 87. « Villiers tira de sa poche un petit paquet tout mince ; il était couvert de papier brun, lié avec de la ficelle, et les nœuds en étaient compliqués. En dépit de lui-même, Clarke se sentait devenir curieux, et se penchait en avant tandis que Villiers défaisait péniblement les attaches, et déplaçait la première enveloppe. Il y en avait une seconde, en tissu, que Villiers ouvrit, et il tendit sans un mot un petit papier à Clarke. » pp. 1353-1354.

débarrasser de cette sorte d'écorce en papier puis de la membrane tissulaire pour pouvoir enfin atteindre le noyau, le portrait.

De plus, nous allons voir que même si parfois les documents secrets se laissent plus facilement découvrir, ils ne permettent pas pour autant de lever le voile du secret, c'est notamment le cas dans *The Surgeon's Experiment*. En effet, la découverte des notes personnelles du vieux chirurgien nous est décrite en ces termes :

*In one of the bookcases that he removed to a room across the passage was a drawer, which he kept locked, but which he opened from time to time. As is quite common with such pieces of furniture, the lock of the drawer is a very poor one ; and so the woman, while making a thorough search yesterday, found a key on her bunch that fitted this lock. She opened the drawer, drew out the bottom book of a pile (so that its mutilation would more likely escape discovery), saw that it might contain a clue, and tore out a handful of the leaves.*⁴³⁵

L'épouse du chirurgien ne rencontre donc pas de grandes difficultés à subtiliser une partie d'un des carnets de son époux qu'elle remet ensuite à la police. Cependant, ces nouveaux éléments, loin d'éclaircir l'enquête, ne font que plonger les agents dans une plus profonde perplexité. A titre indicatif nous pouvons citer les dernières lignes du document qui leur a été confié :

*I have provided the screw stopper with a spring catch, and . . . usually docile when not hungry; slow and heavy in its movements, which are, of course, purely unconscious ; any apparent excitement in movement being due to local irregularities in the blood-supply of the cerebellum, which, if I did not have it enclosed in a silver case that is immovable, I should expose and ... "*⁴³⁶

Ainsi, il apparaît que ces fragments de texte écrits de la main même du chirurgien n'apportent pas d'éclaircissement sur cette étrange affaire, au contraire ses notes semblent plutôt opacifier le récit. Il est clair en effet que cet extrait du carnet du fabricant demeure incompréhensible à quiconque sauf à lui. C'est comme si l'épouse du chirurgien et les policiers ne disposaient

⁴³⁵ SE, p. 223. « Dans une des bibliothèques qui se trouvèrent ainsi déplacées était un tiroir qu'il tenait fermé, mais qu'il ouvrait de temps à autre. Or, ce qui est assez commun pour ce genre de meubles, la serrure ne vaut pas grand-chose, et la femme, en cherchant bien hier, a fini par trouver dans son trousseau une clé qui s'y adaptait parfaitement. Elle a ouvert le tiroir, tiré de dessous une pile de cahiers le dernier, afin que le larcin échappât plus facilement à une découverte, et, voyant qu'on y pouvait trouver un indice, en déchira une poignée de feuillets. » p. 125.

⁴³⁶ SE, p. 225. « J'ai pourvu le bouchon à vis d'un ressort à cliquet, et... habituellement docile quand il n'a pas faim, lent et lourd dans ses mouvements, qui sont, naturellement, tous inconscients, toute excitation apparente du mouvement étant due à des irrégularités locales dans l'apport de sang au cervelet, que j'exposais, si je ne l'avais enfermé dans un coffret d'argent que je ne puis plus déplacer, et... » p. 127.

pas de toutes les clés pour comprendre, et pour cette raison nous pouvons affirmer que dans une certaine mesure ce récit encadré rajoute du secret au texte.

Comme nous avons pu le voir précédemment, il est possible, pour chacune des œuvres du corpus, d'avoir accès au propre point de vue du démiurge et ce en dépit de l'identité du narrateur principal (qui peut être omniscient ou un personnage même du récit). Il est en effet important de préciser que tous les textes de notre corpus, grâce au procédé de mise en abyme, mettent en scène la prise de parole du fabricant. Nous notons que la narration de ce dernier peut prendre la forme d'une véritable autobiographie (*Frankenstein*) ou se limiter à des lettres de confessions (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, *The Great God Pan*). Il peut également s'agir d'extraits plus ou moins fragmentaires de notes personnelles (*Le Singe*, *The Surgeon's Experiment*), ou encore de retranscriptions d'entretiens (*Le Faiseur d'hommes et sa formule*, *The Island of Doctor Moreau*). Toutes ces différentes stratégies textuelles partagent le même objectif de « laisser parler le Maître »⁴³⁷. Il est question ici d'un élément narratif essentiel car c'est à travers lui que se fait entendre le plus facilement la voix de l'écrivain. Il apparaît en effet que celui qui est à l'origine du désastre que représente la créature monstrueuse constitue l'intermédiaire privilégié pour rendre compte des turpitudes de la création littéraire, de celles qui font dire à Didier Anzieu qu'

Ecrire, ce n'est pas tant entrer dans le ventre de la femme ou être ce ventre plein de vie qu'en sortir. L'utérus ou le vagin, qu'on envisage volontiers dans leur similitude "morale" avec un parchemin ou une bibliothèque, ont à être replacés dans leur lieu physique, en contiguïté avec les orifices extérieurs. La référence métonymique est ici première par rapport à la métaphore. L'espace du texte est d'abord confondu avec celui du corps propre et d'un corps actif. Avant de pouvoir être pensé, quelque chose en l'artiste pousse, souffre, crie, pue. Créer, c'est sans doute renaître, mais à partir de son urine et de ses excréments.⁴³⁸

Celui qui a affronté les tourments de la fabrication d'un être vivant, et qui peut se dépeindre comme Richard Cirugue en ces termes : « arc-bouté contre mon impuissance, étreignant dans un effort surhumain l'inébranlable objet dont je veux disposer, je croyais, par instant, batailler avec un obscur et colossal adversaire qui défendait son bien, de sa masse invincible⁴³⁹ », est effectivement le plus à même pour évoquer le travail d'écrivain tel que Kafka l'a conçu :

⁴³⁷ FHF, p. 150.

⁴³⁸ Didier Anzieu, *Créer, Détruire*, op.cit., p. 34.

⁴³⁹ LS, p. 231.

« La création est une merveilleuse et douce récompense. Mais en échange de quoi ? Cette nuit, j'ai vu clairement avec la netteté d'une leçon de chose enfantine que c'est un salaire pour le service du diable. Cette descente vers les puissances obscures, ce déchaînement d'esprit qui par nature sont liés, ces étreintes louches et tout ce qui peut encore se passer en bas, dont on ne sait plus rien en haut, quand on écrit des histoires en plein soleil. »⁴⁴⁰

Et si le prix à payer par les auteurs est si élevé, c'est parce que l'imagination créatrice constitue « [...] peut-être la véritable revanche de l'homme, la projection idéale de ses fantasmes, la seule manifestation, en lui du souffle divin. »⁴⁴¹.

Il serait également possible d'envisager la mise en scène de documents dissimulés à l'intérieur du corps du récit, comme une tentative pour évoquer de manière métaphorique le sens caché de l'œuvre. Nous assistons alors à une mise en abyme du secret textuel grâce à ces récits encadrés mis sous clé au sens propre comme au figuré. La description de ces portes et tiroirs à déverrouiller, de ces nœuds à défaire, de ces cachets à rompre, serviraient donc à matérialiser la succession de seuils à franchir, d'obstacles à surmonter, pour pouvoir accéder à la révélation du secret. Un secret qui serait ainsi plus seulement celui des origines du monstre mais également celui de la création littéraire.

Nous pouvons donc interpréter ces différentes entraves à la lecture présentes dans le corps même du récit comme une mise en scène du travail de fouilles, de décryptages que doit opérer le lecteur pour tenter d'appréhender quelques-unes des multiples significations latentes du texte. De plus, il semble que le fait d'entrer en résonance avec l'œuvre permette également au lecteur de se mettre à l'écoute de son propre inconscient, dans la mesure où :

Les textes en savent plus que leurs lecteurs : les interpréter nous modifie, non seulement comme une conséquence liée aux gestes par lesquels nous les disposons dans un réseau de rapports inédits, mais aussi parce que les textes sont des productions de type symbolique, qui demandent de leurs récepteurs des activités de réponse particulières.⁴⁴²

Le travail d'interprétation implique alors une relation de réciprocité entre le texte et son lecteur, étant donné qu'il apparaît que la construction du sens du premier dépend et influe sur le second.

⁴⁴⁰ Cité par Michel Demangeat, « Rituel et liturgie du double dans la création littéraire », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, N°4, 2004, pp. 35-48, p. 42.

⁴⁴¹ Annie Amartin-Serin, *La Création déifiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, op.cit., p. 332.

⁴⁴² Claude Reichler, « Avant-Propos », in *L'Interprétation des textes*, Sous la direction de Claude Reichler, Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1989, p. 3.

Il est également possible de voir dans des œuvres comme *Le Singe* et *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* et tout particulièrement grâce à Claude et à Jekyll une véritable personnification du motif de l'emboîtement. Le premier est présenté au début du *Singe* en tant que secrétaire particulier de Sir James, c'est-à-dire qu'en tant qu'homme de confiance il a connaissance des secrets de son employeur pour être en mesure de se charger des affaires publiques et privées de ce dernier. Cependant nous devons préciser qu'à la fin du roman la situation a considérablement évolué, Claude s'est approprié les découvertes de son frère et il a su en retirer des bénéfices. Le secrétaire particulier est devenu un homme d'affaires avisé qui a su négocier un contrat avantageux avec Sir James pour que ses produits servent de matière première aux cours de dissection évitant ainsi la mutilation de véritables cadavres. En dépit de cette nouvelle situation, il nous semble malgré tout que Claude puisse être toujours qualifié de secrétaire, mais désormais il l'est dans le second sens du terme. En effet, durant l'épisode final, où il est soupçonné d'être un double abritant l'âme de Richard, Claude cesse d'être un secrétaire particulier pour être à présent assimilé à l'image du meuble du même nom. Si l'on admet l'hypothèse de Sir James qui reconnaît en lui un fac-similé dans lequel l'âme de Richard s'est réincarnée, il se produit bien une chosification de Claude. Le corps de ce dernier constituerait alors un simple contenant, une sorte d'enveloppe où Richard a trouvé refuge, faisant ainsi de Claude l'équivalent d'un secrétaire, puisque tout comme lui il renferme un secret, non pas simplement des documents précieux mais l'essence même de son frère.

De même, Robert Louis Stevenson inscrit la figure de l'emboîtement au cœur de son œuvre lorsqu'il met en scène l'existence du docteur Jekyll, de cet homme aux prises avec la dualité de son être. Cet honorable gentleman conscient de l'existence en lui d'un autre, a donc permis que son Moi inférieur puisse prendre forme et jouir de sa propre identité. Car contrairement à la créature de Frankenstein, l'alter ego du docteur bénéficie d'un nom : Edward Hyde. Ce patronyme est en parfaite adéquation avec la nature profonde de celui qui demeurerait, jusqu'aux expérimentations de Jekyll, caché à l'intérieur, et qui passera les derniers jours de son existence à tenter de se dissimuler de tous. En effet, Hyde étant recherché pour meurtre et ne pouvant plus se métamorphoser en Jekyll sans avoir recours à son fameux breuvage, n'a d'autre choix que de se réfugier dans le laboratoire du docteur pour tenter d'en fabriquer plus. Cependant, les multiples tentatives pour se procurer la poudre nécessaire à sa transformation restent vaines, il en déduit que le premier échantillon comportait un défaut et c'est ce dernier qui devait être à l'origine de la réussite du processus.

Piégé dans son corps, Hyde ne peut donc que retarder l'inévitable en s'enfermant dans le cabinet de Jekyll situé dans la partie arrière de son habitation. Cette situation où Hyde se cloître chez Jekyll attire notre attention sur cette résidence qui semble être le reflet parfait de son propriétaire. En effet, il est clair que cette remarque au début du roman à propos de la demeure du docteur : « [...] ; *for the buildings are so packed together about that court, that it's hard to say where one ends and another begins.* »⁴⁴³ est en adéquation avec la bipartition de Jekyll et le caractère invasif de Hyde. De même, dans *The Great God Pan* il est possible de relever ce même principe d'identification entre la demeure et son propriétaire, dans la mesure où l'ancienne maison du couple Herbert semble être une projection de la nature mortifère d'Hélène. La seule visite du N°20 de Paul Street est source d'un profond ébranlement pour Villiers :

*I had hardly put my foot inside the passage before I noticed a queer, heavy feeling about the air of the house. Of course all empty houses are stuffy, and so forth, but this was something quite different; I can't describe it to you, but it seemed to stop the breath. I went into the front room and the back room, and the kitchens downstairs; they were all dirty and dusty enough, as you would expect, but there was something strange about them all. I couldn't define it to you, I only know I felt queer. It was one of the rooms on the first floor, though, that was the worst. It was a largish room, and once on a time the paper must have been cheerful enough, but when I saw it, paint, paper, and everything were most doleful. But the room was full of horror; I felt my teeth grinding as I put my hand on the door, and when I went in, I thought I should have fallen fainting to the floor. However, I pulled myself together, and stood against the end wall, wondering what on earth there could be about the room to make my limbs tremble, and my heart beat as if I were at the hour of death.*⁴⁴⁴

La demeure désormais vide de tout occupant engendre pourtant des troubles bien physiques sur son visiteur : « *it seemed to stop the breath* », « *I felt my teeth grinding* », « *my limbs tremble* », « *my heart beat as if I were at the hour of death* » et même une fois la visite

⁴⁴³ JH, p. 26. « [...] car les immeubles s'enchevêtrent si bien autour de cette cour, qu'il est difficile de dire où l'un finit et où l'autre commence. » p. 637.

⁴⁴⁴ GGP, p. 85 « J'avais à peine le pied dans le corridor, que je notai une singulière et pesante impression causée par l'atmosphère. Il est certain que toutes les maisons vides sentent le moisi ou quelque chose d'approchant ; mais ceci était tout à fait à part, je ne puis le décrire ; la respiration en paraissait paralysée. Je parcourus les appartements de façade et de derrière les cuisines ; aussi, dans le sous-sol tout cela était malpropre assez, et poussiéreux, mais on y ressentait en plus je ne sais quoi d'indéfinissable. Et il y avait surtout une pièce au premier, la pire, une pièce spacieuse dont le papier jadis avait dû être assez gai ; mais quand je la vis, peinture, papier, tout était lugubre. Et la chambre était pleine d'horreur ; je sentis mes dents s'entre-choquer rien qu'à toucher le loquet, et, une fois entré, je crus m'évanouir sur le sol. Je me ressaisis pourtant, et, appuyé au mur, je me demandais ce qu'il pouvait y avoir là pour faire trembler mes membres et battre mon cœur comme à l'heure de la mort. » p. 1352.

terminée, la santé de Villiers continue malgré tout d'en souffrir. Il est en effet précisé que cette incursion dans l'intimité d'Hélène le contraint à garder le lit pendant huit jours, étant malade de ce que le docteur qualifie d'« une secousse nerveuse et du harcèlement. »⁴⁴⁵. L'empreinte laissée par Hélène dans son habitation imprègne donc littéralement Villiers, il affirme d'ailleurs : « *It was as if I were inhaling at every breath some deadly fume, which seemed to penetrate to every nerve and bone and sinew of my body. I felt racked from head to foot, my eyes began to grow dim; it was like the entrance of death.* »⁴⁴⁶.

Nous devons ajouter que Joëlle Prunnaud dans son ouvrage intitulé *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*, a souligné la correspondance existant dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* entre le personnage double et sa maison en ces termes :

Stevenson exploite aussi l'analogie du lieu et du personnage en projetant le dédoublement du Dr Jekyll sur la structure de sa demeure. L'habitation principale, signalée par une façade cossue masque des dépendances très mal entretenues, reléguées au fond d'une cour et qui abritent une ancienne salle de dissection transformée en laboratoire par le médecin. Ce corps de bâtiment s'ouvre sur une ruelle par une porte en piteux état qui offre un contraste frappant avec l'entrée principale de la maison. C'est la découverte de la porte dérobée qui met le notaire Utterson et du même coup le lecteur sur la piste du mystérieux Hyde, double honteux de Jekyll. Les appartements du médecin excluent la présence de Hyde, le moi corrompu du héros étant relégué dans la partie la plus dégradée de sa maison, la plus secrète, théâtre de la métamorphose.⁴⁴⁷

Il est important de nous intéresser au fait que cette pièce qualifiée de « théâtre de la métamorphose », a été installée dans le bâtiment qui servait au précédent propriétaire, un éminent chirurgien, de salle de dissections. Il est significatif que la figure du double par excellence trouve refuge pour ses dernières heures dans un lieu où le corps humain n'a eu de cesse d'être séparé, mis en pièces. Cet endroit constitue le cadre parfait pour clore *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* dans la mesure où avant même l'installation du couple Jekyll/Hyde, les instruments chirurgicaux morcelant des cadavres en quête de structures internes, ne permettaient déjà plus à l'Homme de feindre l'unité.

⁴⁴⁵ GGP, p. 86 : « *nervous shock and exhaustion* », « une secousse nerveuse et du harcèlement. » p. 1353.

⁴⁴⁶ GGP, p. 90. « - Oui et plutôt physique que moral. C'était comme si j'avais avalé à chaque inhalation quelque fumée mortelle qui semblait pénétrer tout mon corps, et les nerfs, et les os, et les muscles. Je souffrais depuis les pieds jusqu'à la tête ; mes yeux s'obscurcissaient. Il me semblait entrer dans la mort. » p. 1356.

⁴⁴⁷ Joëlle Prunnaud, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*, op.cit., pp. 381-382.

De plus, l'analyse de Joëlle Prunghaud se poursuit en proposant une lecture symbolique du motif de la clé :

A trois reprises, dans le premier chapitre, Stevenson mentionne la clé qui permet à Hyde d'entrer chez Jekyll par la porte arrière, détail qui prend tout son sens quand on découvre, auprès du cadavre de Hyde/Jekyll, cette même clé rouillée, brisée, comme si quelqu'un l'avait piétinée. Nul doute que la destruction de cet objet symbolise une réversibilité devenue impossible : le passage d'une entrée de la maison à l'autre est condamné au même titre que la transformation de Hyde en Jekyll.⁴⁴⁸

Nous sommes d'accord avec cette interprétation en ce qui concerne la portée emblématique de la clé rouillée et brisée, qui fait de cette dernière le symbole de l'impossible réversibilité, cependant, il faut préciser que cette clé hors d'usage ne condamne pas dans les faits le « passage d'une entrée de la maison à l'autre ». En effet, comme l'a évoqué Joëlle Prunghaud, la clé ouvrait une porte arrière donnant sur la rue et pour cette raison nous l'interprétons plutôt comme la preuve de la condamnation du passage de l'intérieur à l'extérieur et nous y percevons donc un renoncement au monde. Cette clé n'est d'ailleurs pas retrouvée à côté du cadavre de Hyde dans le cabinet, mais à proximité de la porte arrière du bâtiment qui communique avec la ruelle :

*"Or he may have fled," said Utterson, and he turned to examine the door in the by street. It was locked ; and lying near by on the flags, they found the key, already stained with rust.*⁴⁴⁹

*" This does not look like use," observed the lawyer. " Use ! " echoed Poole. " Do you not see, sir, it is broken ? much as if a man had stamped on it." "Ah," continued Utterson, "and the fractures, too, are rusty." The two men looked at each other with a scare. "This is beyond me, Poole," said the lawyer. " Let us go back to the cabinet."*⁴⁵⁰

Nous envisageons alors cette clé brisée comme une preuve de l'impossibilité de franchir dorénavant la limite séparant le foyer du monde extérieur, c'est-à-dire du dedans vers le dehors. La situation de Hyde comme l'indique la cassure et la rouille est clairement irrévocable, et nous pouvons lire dans cet emprisonnement final l'image d'un retour

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ JH, p. 138. « – A moins qu'il se soit enfui, dit Utterson. Et il s'en alla examiner la porte de la petite rue. Elle était fermée à clef ; et tout auprès, gisant sur les dalles, se trouvait la clef, déjà tachée de rouille. » p. 669.

⁴⁵⁰ JH, p. 138. « – Elle n'a pas l'air de servir beaucoup, remarqua le notaire. – De servir ! répéta Poole. Ne croyez-vous donc pas, monsieur, qu'elle est brisée comme si quelqu'un avait donné un coup de talon dessus ? – C'est juste, fit Utterson, et même les cassures sont rouillées. Les deux hommes s'entre-regardèrent, ébahis. – Ceci me dépasse, Poole, dit le notaire. Retournons dans le cabinet. » pp. 669-670.

métaphorique à l'intérieur de son hôte. Ainsi, après avoir été libéré de l'enveloppe de Jekyll, ce n'est donc plus dans mais désormais chez ce dernier qu'Hyde se retrouve finalement piégé.

3.1.3. Confusion et inversion des rôles

L'objectif de notre corpus de tenter de percer le mystère des Origines en reproduisant la création de l'Homme inscrit logiquement le procédé narratif de la répétition au cœur même de ces récits. Ainsi, nous allons donc voir maintenant que la structure d'emboîtement de *Frankenstein* se double d'une structure en miroir, en effet, les narrateurs du roman fonctionnent sur un jeu de reflets, il s'agira alors de démontrer que Walton et le monstre incarnent des doubles de Victor.

Dans un premier temps, nous nous attacherons à souligner les similitudes existant entre le jeune navigateur et le fabricant. Il apparaît d'ailleurs que l'expédition pour découvrir un territoire inconnu constitue tout comme la quête de l'étincelle de vie une transgression dans la mesure où il s'agit dans les deux cas de se séparer du commun des mortels pour atteindre des régions interdites. Il semble même que le vocabulaire employé par ces deux hommes en proie à leur *Hybris* soit d'ailleurs sensiblement identique, afin de le démontrer nous allons citer les propos de Walton exposant son projet avant de les faire correspondre avec des extraits de déclaration de Victor :

*I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man. These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death, and to induce me to commence this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river. But, supposing all these conjectures to be false, you cannot contest the inestimable benefit which I shall confer on all mankind to the last generation, by discovering a passage near the pole to those countries, to reach which at present so many months are requisite ; or by ascertaining the secret of the magnet, which, if at all possible, can only be affected by an undertaking such as mine.*⁴⁵¹

⁴⁵¹ F, p. 16. « J'assouvirai ma curiosité ardente au spectacle d'une région inconnue à ce jour et mes pieds fouleront sans doute un sol vierge de tout pas humain. Telles sont mes motivations, et elles suffisent à vaincre ma peur du danger ou de la mort, et à m'inciter à entreprendre ce périple laborieux avec la joie d'un enfant qui s'embarque sur un esquif en compagnie de ses camarades de vacances pour explorer le cours d'eau auprès duquel il a vu le jour. Mais à supposer que toutes ces conjectures soient erronées, vous ne pourrez nier la valeur inestimable du bienfait qui échoira à l'humanité, jusqu'à la dernière génération, si je découvre à proximité du pôle un passage menant à ces contrées, que nous mettons aujourd'hui tant de mois à atteindre ; ou si je perce le mystère de l'aimant, ce qui ne sera possible – à supposer que ce le soit – qu'à la faveur d'une entreprise telle que la mienne. » p. 26.

Le statut de bienfaiteur de l'humanité dont il est question dans les dernières lignes de ce paragraphe fait clairement écho au rêve poursuivi par le futur démiurge : « [...] *but what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death !* »⁴⁵². De même que « la curiosité ardente » de l'explorateur répond à celle de son nouvel ami : « *Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, [...]* »⁴⁵³, ainsi que la volonté de Walton de fouler « sans doute un sol vierge de tout pas humain » réitère le projet insensé de Victor :

*So much has been done, exclaimed the soul of Frankenstein, –more, far more, will I achieve : treading in the steps already marked, I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation.*⁴⁵⁴

En écoutant Walton, Frankenstein a d'ailleurs lui-même pris conscience du lien qui l'unit à son nouveau compagnon, et il va tenter de lui ouvrir les yeux notamment en lui posant ces questions : « – *at length he spoke, in broken accents : –“Unhappy man ! Do you share my madness? Have you drank also of the intoxicating draught ?”* »⁴⁵⁵.

Cependant, nous devons préciser qu'en dépit du parallèle que nous venons de dresser entre les entreprises interdites du fabricant et du navigateur, ce dernier ne semble figurer qu'un ersatz du premier. En effet, nous allons à présent montrer que le véritable alter ego de Victor est sa créature, comme tend à l'indiquer le parallèle qui peut être établi entre les évocations de la naissance de cette dernière et de la mort du premier. Nous relevons ainsi une certaine similitude entre la description de cet éveil : « [...] *I saw the dull yellow eye of the creature open ; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.* »⁴⁵⁶, et le récit de cette agonie : « *This morning, as I sat watching the wan countenance of my friend – his eyes*

⁴⁵² F, p. 40. « [...] je rêvais seulement à la gloire qui serait mienne si, bannissant la maladie de l'organisme humain, je parvenais à rendre l'homme invulnérable à tout sauf à une mort violente ! ». p. 59.

⁴⁵³ F, p. 36. « Le monde était à mes yeux un mystère que je souhaitais percer. La curiosité, un désir pressant de découvrir les lois occultes de la nature, [...] » p. 54.

⁴⁵⁴ F, p. 48. « Voilà ce qui a été accompli, s'écria l'âme de Frankenstein, mais j'irai plus loin, beaucoup plus loin. Mettant les pieds dans les pas de mes prédécesseurs, j'ouvrirai une voie nouvelle, j'explorerai des pouvoirs nouveaux et j'exposerai au monde les mystères les plus intimes de la création. » pp. 70-71.

⁴⁵⁵ F, p. 28 « Il a fini par me dire d'une voix brisée : « Malheureux ! Partagez-vous ma folie ? Avez-vous bu, vous aussi, cet enivrant breuvage ? » p. 43.

⁴⁵⁶ F, p. 57. « [...] je vis s'ouvrir l'œil jaune et terne de la créature : elle respirait avec peine et un mouvement convulsif agitait son corps. » p. 82.

half closed, and his limbs hanging listlessly, – [...]»⁴⁵⁷ ; « It was long before he was restored ; and I often thought that life was entirely extinct. At length he opened his eyes ; he breathed with difficulty, and was unable to speak. »⁴⁵⁸. De même, le réveil du fabricant à la suite de son cauchemar⁴⁵⁹ et tout particulièrement la mention qui est faite de ses membres convulsés fait clairement écho à l'animation du monstre qui a lieu cette même nuit.

De plus, il est évident que Victor et sa créature font preuve d'une même aisance pour manier la rhétorique, ainsi la déclamation suivante du fabricant n'a rien à envier aux envolées lyriques de sa créature qui lui feront suite :

*The blood flowed freely in my veins, but a weight of despair and remorse pressed on my heart, which nothing could remove. Sleep fled from my eyes ; I wandered like an evil spirit, for I had committed deeds of mischief beyond description horrible and more, much more (I persuaded myself), was yet behind. Yet my heart overflowed with kindness, and the love of virtue. I had begun life with benevolent intentions, and thirsted for the moment when I should put them in practice, and make myself useful to my fellow-beings. Now all was blasted: instead of that serenity of conscience, which allowed me to look back upon the past with self-satisfaction, and from thence to gather promise of new hopes, I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures, such as no language can describe.*⁴⁶⁰

I am content to suffer alone, while my sufferings shall endure : when I die, I am well satisfied that abhorrence and opprobrium should load my memory. Once my fancy was soothed with dreams of virtue, of fame, and of enjoyment. Once I falsely hoped to meet with beings, who, pardoning my outward form, would love me for the excellent qualities which I was capable of unfolding. I was nourished with high thoughts of honour and devotion. But now crime has degraded me beneath the meanest animal. No guilt, no mischief, no malignity, no misery, can be found comparable to mine. When I run over the frightful catalogue of my sins, I cannot

⁴⁵⁷ F, p. 213. « Ce matin, alors que je veillais sur mon ami aux traits défaits – ses yeux étaient mi-clos et ses membres inertes – [...] » p. 297.

⁴⁵⁸ F, p. 216. « Il fut longtemps sans reprendre ses esprits et je crus souvent qu'il avait rendu l'âme. Il ouvrit en définitive ses yeux ; sa respiration était lourde et parler lui était impossible. » p. 301.

⁴⁵⁹ F, p. 58. « I started from my sleep with horror ; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed : [...]. « Je m'éveillai horrifié, une sueur froide couvrait mon front, mes dents claquaient et mes membres étaient convulsés. » p. 83.

⁴⁶⁰ F, p. 90. « Le sang circulait sans entrave dans mes veines, mais le fardeau du désespoir et du remords oppressait mon cœur, sans que rien pût l'alléger. Le sommeil me désertait ; j'étais tel un esprit funeste, car j'avais commis des méfaits d'une horreur indescriptible et je presentais que je n'étais pas au bout de mes peines. Pourtant, mon cœur débordait de tendresse et j'aimais la vertu. J'avais abordé la vie nourrissant des intentions bienveillantes et aspirant à les mettre en pratique et à me rendre utile à mes semblables. Maintenant, tous mes espoirs se trouvaient réduits à néant. Au lieu d'éprouver une paix de l'âme qui m'aurait permis de contempler le passé avec satisfaction et de caresser de nouveaux espoirs pour l'avenir, j'étais torturé par le remords et un sentiment de culpabilité qui me précipitaient dans un enfer de torture dont les mots ne sauraient exprimer l'intensité. » p. 127.

*believe that I am the same creature whose thoughts were once filled with sublime and transcendent visions of the beauty and the majesty of goodness. But it is even so; the fallen angel becomes a malignant devil.*⁴⁶¹

A la lumière de ces deux extraits, il apparaît clairement que Victor et son monstre ont tendance à se victimiser, grâce notamment à l'évocation des souffrances endurées : « *a weight of despair and remorse pressed on my heart, which nothing could remove* », « *I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures, such as no language can describe* » ; « *I am content to suffer alone, while my sufferings shall endure* », « *No guilt, no mischief, no malignity, no misery, can be found comparable to mine* ». Tous les deux cherchent également à se déculpabiliser en revendiquant leur bonté naturelle, ainsi Victor déclare : « *Yet my heart overflowed with kindness, and the love of virtue* », « *I had begun life with benevolent intentions, and thirsted for the moment when I should put them in practice, and make myself useful to my fellow-beings* » ; tandis que le monstre affirme : « *Once my fancy was soothed with dreams of virtue, of fame, and of enjoyment* », « *I was nourished with high thoughts of honour and devotion* », « *whose thoughts were once filled with sublime and transcendent visions of the beauty and the majesty of goodness* ».

De plus, Victor se juge même plus malheureux que Justine, la domestique exécutée pour le meurtre de William qu'elle n'a pas commis. Le fabricant n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que les souffrances de la jeune femme innocente n'égale pas les siennes :

*I could not sustain the horror of my situation ; and when I perceived that the popular voice, and the countenances of the judges, had already condemned my unhappy victim, I rushed out of the court in agony. The tortures of the accused did not equal mine; she was sustained by innocence, but the fangs of remorse tore my bosom, and would not forego their hold.*⁴⁶²

⁴⁶¹ F, p. 221. « Je me contenterai de souffrir dans la solitude aussi longtemps que se prolongera mon calvaire ; je sais qu'à ma mort l'horreur et l'opprobre entâcheront ma mémoire. Autrefois, mon imagination caressait des rêves de vertu, de gloire et de joie. Autrefois, j'espérais follement rencontrer des êtres qui, oubliant ma laideur, m'aimeraient pour les qualités dont je savais faire montre. Je me nourrissais de pensées élevées d'honneur et de dévouement. Hélas, le crime m'a désormais rabaisé à un rang inférieur à celui de l'animal le plus vil. Il n'existe pas de crime, pas de haine, pas de cruauté, pas de misère qui se puisse comparer à la mienne. Quand je songe à la liste effrayante de mes péchés, je ne puis croire que je fus bien cette créature dont l'esprit était rempli de visions sublimes et transcendantes de la beauté et de la majesté de la bonté. Mais ainsi va la vie, l'ange déchu devient un démon malfaisant. » p. 307.

⁴⁶² F, p. 85. « L'horreur de ma situation m'était insupportable, et je me précipitai hors de la salle dès que la vox populi et la mine des juges m'eurent appris que ma malheureuse victime était déjà condamnée. Les souffrances de l'accusée étaient loin d'égaliser les miennes ; elle avait pour la soutenir la conviction de son innocence, tandis que les crocs du remords déchiraient mon sein, refusant de relâcher leur prise. » p. 120.

Le monstre partage cette forme d'égoïsme et se considère alors comme étant plus à plaindre que son fabricant, et c'est au cadavre de ce dernier qu'il adresse ces ultimes reproches :

*[...] he suffered not in the consummation of the deed - oh ! not the ten-thousandth portion of the anguish that was mine during the lingering detail of its execution.*⁴⁶³

*Blasted as thou wert, my agony was still superior to thine; for the bitter sting of remorse will not cease to rankle in my wounds until death shall close them for ever.*⁴⁶⁴

De même, nous relevons que Victor et le monstre ont recours à la même image pour rendre compte du désespoir de leur situation, lorsqu'ils affirment porter en eux l'enfer : « [...] *I was cursed by some devil, and carried about with me my eternal hell ; [...]* »⁴⁶⁵, « [...] *I, like the arch-fiend, bore a hell within me [...]* »⁴⁶⁶. Nous notons également que la comparaison réalisée par la créature avec Satan est aussi partagée par son créateur qui déclare : « [...] ; *and, like the archangel who aspired to omnipotence, I am chained in an eternal hell.* »⁴⁶⁷.

De plus nous devons signaler que les ressemblances entre Victor et sa créature ne se limitent pas à certains traits de leur personnalité, tels que l'égoïsme ou encore l'obstination. En effet, sans parler d'une improbable ressemblance physique nous notons malgré tout la présence à la fois chez le fabricant et chez le monstre du même tic nerveux consistant à grincer des dents, c'est-à-dire à déformer leur bouche en rictus. Victor précise ainsi à propos de lui-même : « *When I thought of him, I gnashed my teeth, [...]* »⁴⁶⁸, et il rapporte également la réaction du monstre, au moment où ce dernier perd tout espoir d'avoir une compagne en ces termes : « *The monster saw my determination in my face, and gnashed his*

⁴⁶³ F, p. 219. « Lui, poursuivit-il en désignant du doigt le cadavre, n'a pas éprouvé, dans la consommation de son acte, la dix-millième partie de la souffrance que j'ai endurée durant le lent accomplissement de mon crime. » p. 305.

⁴⁶⁴ F, p. 223. « Désespéré comme vous l'étiez, votre agonie n'en fut pas moins plus douce que la mienne. L'aiguillon amer du remords ne cessera de fouiller mes blessures jusqu'à ce que la mort les cicatrise à jamais. » pp. 309-310.

⁴⁶⁵ F, p. 203. Victor : « J'étais marqué du sceau de quelque malédiction et emportais avec moi mon enfer éternel. » p. 283.

⁴⁶⁶ F, p. 136. Le monstre : « En dehors de moi, tout n'était que joie ou repos ; moi, en revanche, pareil à Satan, je portais mon enfer. » p. 190.

⁴⁶⁷ F, p. 211. « Toutes mes spéculations et tous mes espoirs se trouvent réduits à néant ; semblable à l'archange avide de toute-puissance, je suis désormais enchaîné dans un enfer éternel. » pp. 293-294.

⁴⁶⁸ F, p. 92. « Je serrais les dents à chaque fois que je pensais à lui ; [...]. » p. 130.

teeth in the impotence of anger. »⁴⁶⁹. Il semble alors que la créature et le fabricant convoquent ici l'image du guerrier antique dont le visage devient masque de Gorgô lorsqu'il est possédé par le *ménos*, la fureur du carnage. Jean-Pierre Vernant a en effet souligné que

Parmi les éléments qui revêtent de terreur le personnage du guerrier, à côté du cri formidable, de la lueur de l'airain, des flammes jaillissant de sa tête et de ses yeux, le texte de l'*Illiadé* ajoute, dans le cas d'Achille, une notation qui retenait déjà l'attention d'Aristarque : le claquement ou le grincement des dents (*odonton kanaché*). Françoise Bader a éclairé le sens de ce rictus sonore en le rattachant, à travers ses parallèles dans la légende irlandaise, à l'image du guerrier indo-européen que Georges Dumézil a su restituer. Or dans *Le Bouclier*, évoquant " les têtes de terribles serpents " qui jetaient la terreur (*phobéeskon*) sur les tribus des hommes, Hésiode reprend au vers 164 l'expression homérique : " le claquement de leurs dents retentissait " (*odonton kanaché pélen*) ; et au vers 235, s'agissant cette fois de serpents que portent les Gorgones, lancées sur les talons de Persée, il écrit que ces monstres " dardaient la langue, grinçaient des dents de fureur (*ménei d'echarasson odontas*), lançant des regards sauvages ". Flamboyant dans ses armes, les yeux étincelant d'un rayon de feu, quand Achille grimace, claque les mâchoires, pousse un cri de guerre inhumain à la façon d'Athéna Porte-Egide, le héros furieux, possédé du *ménos*, présente un visage en masque de Gorgô.⁴⁷⁰

Cette fureur qui anime le fabricant et le monstre, s'explique notamment par leur condition de révolté, selon Jean-Paul Engélibert il ne fait effectivement aucun doute que « Le savant fou est un révolté qui ne reconnaît aucun pouvoir ni aucune autorité : lui-même est un enfant de cette époque de défaillance des pères. »⁴⁷¹.

En accord avec le constat précédent établi par Jean-Paul Engélibert, nous relevons d'ailleurs que dans notre corpus il n'est que fait brièvement allusion à la paternité véritable. Les pères des fabricateurs brillent essentiellement par leur absence, ainsi lorsqu'il est fait mention du père de Richard et Claude, ce n'est que pour évoquer sa mort à la fin des études de son fils aîné. Cependant, nous devons ajouter que *Le Singe* met en scène une autre figure paternelle, le populaire ancien préfet de police M. Alban, père de Maxence et Eric, qui est présenté en ces termes :

Souvent même, on saluait, avec une sorte de vénération étonnée, ce vieux beau, décoré de la rosette rouge, qui appartenait au passé et montrait quelque chose d'un revenant. Il était là, enfoncé dans son fauteuil, - moins vivant peut-être que le bouquet du salon, mais peut-être au contraire souffrant de sa déchéance au tréfonds de sa pensée obscure. Il regardait d'un œil

⁴⁶⁹ F, p. 167. « Le monstre lut la détermination dans mon regard et grinça des dents de fureur et d'impuissance. » p. 233.

⁴⁷⁰ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, op.cit, pp. 41-42.

⁴⁷¹ Jean-Paul Engélibert, « L'éloge posthumain des humanités. *Oryx and Crake* de Margaret Atwood et les fictions de l'homme fabriqué depuis *R.U.R* », *Revue de littérature comparée*, N°332, 2009, pp. 459-469, p. 463.

morne les murailles où pendaient les reliques de sa vie : l'écharpe, les ordres français et étrangers, les médailles commémoratives, les photographies de galas ou de sinistres, et le casque gris-bleu, écussonné aux armes de Paris, que la flamme des grands incendies avait parfois rougi d'une pourpre mouvante.⁴⁷²

L'ex-représentant de l'Autorité semble à première vue avoir gardé intacte son aura de dignitaire, il est d'ailleurs souvent reconnu et salué « avec une sorte de vénération étonnée », mais, la suite de cet extrait ne laisse aucun doute sur son déclin. Désormais au terme de sa vie, cet ancien homme illustre n'est plus que l'ombre de ce qu'il a été. Par l'intermédiaire de ce vieillard décrépi (« moins vivant peut-être que le bouquet du salon ») et nostalgique de sa splendeur d'antan, la figure paternelle se trouve clairement affaiblie. Dans *Frankenstein*, il est également précisé à propos du patriarche « [...] *nor was it until the decline of life that he became a husband and the father of a family.* »⁴⁷³, ce qui sous-entend ici aussi l'image d'un père vieillissant et par conséquent amoindri. De plus, il est aussi fait mention du manque d'implication de ce dernier dans l'éducation de son fils. Victor n'hésite pas en effet à mettre en cause la responsabilité de son père dans sa construction intellectuelle déviante :

*A new light seemed to dawn upon my mind ; and, bounding with joy, I communicated my discovery to my father. My father looked carelessly at the titlepage of my book, and said, "Ah! Cornelius Agrippa! My dear Victor, do not waste your time upon this ; it is sad trash." If, instead of this remark, my father had taken the pains to explain to me, that the principles of Agrippa had been entirely exploded, and that a modern system of science had been introduced, which possessed much greater powers than the ancient, because the powers of the latter were chimerical, while those of the former were real and practical ; under such circumstances, I should certainly have thrown Agrippa aside, and have contented my imagination, warmed as it was, by returning with greater ardour to my former studies. It is even possible, that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin. But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was acquainted with its contents ; and I continued to read with the greatest avidity.*⁴⁷⁴

⁴⁷² LS, pp. 31-32.

⁴⁷³ F, p. 31. « C'est seulement vers la fin de sa vie qu'il prit femme et fonda une famille » p. 47.

⁴⁷⁴ F, p. 39 « Une lumière nouvelle paraissait s'être allumée dans mon esprit et, tremblant de joie, je fis part de ma découverte à mon père. Celui-ci jetant un regard distrait au titre du livre me dit : « Ah ! Cornélius Agrippa ! Mon cher Victor, ne perdez pas votre temps avec de telles fadaïses. » Si, plutôt que de me faire cette remarque, mon père avait pris la peine de m'expliquer que les principes d'Agrippa avaient été entièrement dénoncés, et qu'un système scientifique moderne, fondé sur des réalités pratiques et non sur des chimères avaient depuis vu le jour, sans aucun doute me serais-je détourné d'Agrippa, et aurais-je satisfait mon imagination, titillée comme elle venait de l'être, en renouant de manière encore plus enthousiaste avec mes études précédentes. Il est même possible que jamais l'enchaînement de mes idées n'aurait reçu l'impulsion fatale qui causa ma ruine. Hélas, le regard superficiel que mon père avait accordé à mon ouvrage ne m'avait pas convaincu qu'il en connaissait la teneur ; je poursuivis donc ma lecture avec une avidité insatiable. » pp. 57-58.

Le laxisme d'Alphonse Frankenstein serait à l'origine de la transformation de son fils en fabricant de monstre. D'ailleurs, lorsque Victor néglige les remarques paternelles qu'il juge superficielles, il franchit la première étape de son parcours transgressif en ne reconnaissant aucun pouvoir à son père. Et de même l'abandon dont il a l'impression d'être victime va alors motiver son besoin de reconnaissance et le pousser à se révolter contre la figure patriarcale par excellence, Dieu.

Ainsi, dans ces récits de monstre fabriqué la véritable paternité est quasiment absente, ou se retrouve reléguée dans le meilleur des cas à des rôles secondaires qui brillent par leur défaillance. Loin d'incarner des figures d'autorité capables de canaliser les pulsions transgressives de leurs progénitures, les vrais pères de ces histoires favorisent au contraire la rébellion de ces derniers en incarnant une figure paternelle démissionnaire.

De plus, il n'est pas étonnant qu'ayant eu un modèle déficient, le fabricant se révèle lui aussi incapable de remplir ses responsabilités envers sa créature et d'exercer son rôle de père symbolique. Suivant l'image d'un cercle vicieux, on peut donc établir que la médiocrité du père du fabricant qui rend possible la révolte de ce dernier contre le Créateur se transmet à son fils ; et que le fruit de cette rébellion, le monstre, confronté lui aussi à l'abandon de son créateur n'aura d'autre perspective que de se révolter à son tour. Et selon Annie Amartin-Serin, il serait d'ailleurs important de

[...] voir dans le comportement de l'homme fabriqué le miroir de l'attitude humaine : sa révolte redouble celle de l'homme envers le Créateur, accusé d'avoir abandonné sa créature ; celle-ci est alors présentée comme une victime, poussée à se rebeller par un désespoir métaphysique.⁴⁷⁵

Cependant, il est nécessaire de préciser que la complexité du lien unissant le fabricant et sa créature n'autorise pas une vision manichéiste, car même si c'est « [...] sur leurs rapports ambigus et conflictuels [que] se fonde l'axe narratif d'un récit qui va s'orchestrer à partir du thème du chasseur et de sa proie, de la persécution et de la poursuite »⁴⁷⁶, une catégorisation simpliste fixant l'un comme bourreau et l'autre en tant que victime ne peut pas leur être appliquée. En effet, à l'aide de *Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau*, nous allons démontrer que la relation entre le monstre et son créateur met

⁴⁷⁵ Annie Amartin-Serin, *La Création déifiée, L'Homme fabriqué dans la littérature, op.cit.*, p. 326.

⁴⁷⁶ Gwenhaél Ponnau, « Le texte et ses images : un mythe fantastique moderne : *Frankenstein* », in *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes, Centenaire de la naissance de Jean Ray, Cahiers du CERLI*, N°14, 1987, pp. 125-144, p. 128.

bien en scène le thème de la chasse mais que l'un et l'autre, tour à tour, jouent les rôles du poursuivant et du poursuivi.

Dans *Frankenstein*, nous détectons donc une ambiguïté certaine lors de la course poursuite qui mène le fabricant et sa créature au Pôle, dans la mesure où même si Victor prononce le serment suivant à l'encontre du monstre :

*By the sacred earth on which I kneel, by the shades that wander near me, by the deep and eternal grief that I feel, I swear ; and by thee, O Night, and the spirits that preside over thee, to pursue the daemon who caused this misery, until he or I shall perish in mortal conflict*⁴⁷⁷

Il apparaît, en pratique, que ce dernier ne figure pas l'image traditionnelle de la proie traquée. En effet, il est rare que la personne poursuivie agisse comme le fait cette créature, qui favorise volontairement la progression de son poursuivant :

*Sometimes, indeed, he left marks in writing on the barks of the trees, or cut in stone, that guided me, and instigated my fury. " My reign is not yet over," (these words were legible in one of these inscriptions ;) " you live, and my power is complete. Follow me ; I seek the everlasting ices of the north, where you will feel the misery of cold and frost, to which I am impassive. You will find near this place, if you follow not too tardily, a dead hare ; eat, and be refreshed. Come on, my enemy; we have yet to wrestle for our lives; but many hard and miserable hours must you endure until that period shall arrive."*⁴⁷⁸

Le monstre laisse donc régulièrement derrière lui de la nourriture, des indications, voire des messages, comme autant d'encouragements adressés à Victor. En aidant son poursuivant, le monstre contribue donc à brouiller le statut de chacun dans cette course poursuite.

De même, dans *The Island of Doctor Moreau*, nous notons que Prendick prend part à deux chasses à l'homme, au cours desquelles il joue successivement le rôle de gibier et de chasseur. Ainsi à son arrivée sur l'île, le jeune homme préfère quitter l'enclos pour s'éloigner des cris du puma, et alors qu'il s'est aventuré seul à l'intérieur de l'île et que la nuit commence à tomber il perçoit une présence qui l'épie :

⁴⁷⁷ F, p. 202. « Par la terre sacrée sur laquelle je me prosterne, par les ombres qui hantent ce lieu, par la souffrance profonde et éternelle qui me déchire, et par toi, ô Nuit, et par vous les esprits qui régnent sur elle, je fais serment de poursuivre le démon responsable de ce malheur, jusqu'à ce l'un de nous périsse en un combat singulier. » p. 281.

⁴⁷⁸ F, pp. 204-205. « Parfois il me laissait des messages taillés dans la pierre ou gravés dans les arbres pour me guider et attiser ma fureur. Il m'écrivit notamment : « Mon règne n'est pas encore terminé. Vous vivez et ma puissance est complète. Suivez-moi ; je cherche les glaces éternelles du Nord, où vous souffrirez du froid auquel je suis indifférent. Si vous n'avez pas trop de retard sur moi, vous trouverez un lièvre mort tout près d'ici ; mangez-le et reprenez des forces. Allons, mon ennemi ; il nous reste un combat à livrer, mais des heures longues et misérables nous séparent encore de ce moment décisif. » pp. 284-285.

*I saw nothing, and nevertheless my sense of another presence grew steadily. I increased my pace, and after some time came to a slight ridge, crossed it, and turned sharply, regarding it steadfastly from the further side. It came out black and clear-cut against the darkling sky ; [...].*⁴⁷⁹

Prendick voit ici une des peurs primordiales de l'humanité se réactualiser, il perd son statut d'homme civilisé pour se voir réduire à l'état de simple proie au cours de cette course poursuite frénétique :

*[...], I heard some other body come crashing after me. At that I completely lost my head with fear, and began running along the sand. Forthwith there came the swift patter of soft feet in pursuit. I gave a wild cry, and redoubled my pace. Some dim, black things about three or four times the size of rabbits went running or hopping up from the beach towards the bushes as I passed. So long as I live, I shall remember the terror of that chase. I ran near the water's edge, and heard every now and then the splash of the feet that gained upon me. Far away, hopelessly far, was the yellow light. All the night about us was black and still. Splash, splash, came the pursuing feet, nearer and nearer. I felt my breath going, for I was quite out of training ; it whooped as I drew it, and I felt a pain like a knife at my side.*⁴⁸⁰

L'Homme-Léopard en le prenant en chasse contraint ainsi Prendick à jouer le rôle du gibier. Le jeune homme incapable d'exercer aucun contrôle sur cette situation ne peut alors que ressentir que de la terreur : « *I completely lost my head with fear* », « *So long as I live, I shall remember the terror of that chase* », et cette peur intense éprouvée pourrait clairement être une réminiscence de la crainte primitive d'être dévoré.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, cette course poursuite entre Prendick et L'Homme-Léopard connaît son pendant inverse. En effet, en refusant de se soumettre à la punition de son créateur qui l'accusait d'avoir tué un lapin, l'Homme-Léopard a provoqué une chasse à l'Homme sans précédent sur l'île. L'ensemble des insulaires, sans distinction entre les hybrides et les humains, se lancent alors dans une course poursuite dont le caractère effréné gagne même Prendick : « *[...] and I too was swung round by the magnetism of the*

⁴⁷⁹ IDM, p. 54. « Je ne vis rien et néanmoins la certitude d'une autre présence s'imposait de plus en plus. J'accélérai mon allure et, au bout de peu de temps, j'arrivai à un léger monticule ; je le franchis, et, me retournant brusquement, je regardai avec grande attention le chemin que je venais de parcourir. Tout se détachait noir et net contre le ciel obscur. » p. 225.

⁴⁸⁰ IDM, p. 56. « [...] j'entendis les craquements des pas de l'autre lancé à ma poursuite. Alors ma peur me fit complètement perdre la tête et je me suis mis à courir sur le sable. Immédiatement, je fus suivi par ce même bruit de pas légers et rapides. Je poussai un cri farouche et redoublai de vitesse. Sur mon passage, de vagues choses noires, ayant trois ou quatre fois la taille d'un lapin remontèrent le talus en courant et en bondissant. Tant que je vivrai, je me rappellerai la terreur de cette poursuite. Je courais au bord des flots et j'entendais de temps en temps le clapotis des pas qui gagnaient sur moi. Au loin, désespérément loin, brillait faiblement la lueur jaune. La nuit, tout autour de nous, était noire et muette. Plaff ! Plaff ! faisaient continuellement les pieds de mon ennemi. Je me sentis à bout de souffle, car je n'étais nullement entraîné ; à chaque fois ma respiration sifflait et j'éprouvais à mon côté une douleur aiguë comme un coup de couteau. » p. 229.

movement. In another second I was running, one of a tumultuous shouting crowd, in pursuit of the escaping Leopard-man.»⁴⁸¹. Et c'est d'ailleurs le jeune homme qui le premier parvient à débusquer son ancien poursuivant :

*Then suddenly through a polygon of green, in the half darkness under the luxuriant growth, I saw the creature we were hunting. I halted. He was crouched together into the smallest possible compass, his luminous green eyes turned over his shoulder regarding me. It may seem a strange contradiction in me, - I cannot explain the fact, - but now, seeing the creature there in a perfectly animal attitude, with the light gleaming in its eyes and its imperfectly human face distorted with terror, I realized again the fact of its humanity. In another moment other of its pursuers would see it, and it would be overpowered and captured, to experience once more the horrible tortures of the enclosure. Abruptly I slipped out my revolver, aimed between its terror-struck eyes, and fired.*⁴⁸²

Nous notons que la mise à mort de L'Homme-Léopard par Prendick ne correspond en aucun cas à une quelconque vengeance envers celui qui l'a pris en chasse lors de sa première nuit sur l'île. Au contraire, le jeune homme semble n'avoir agi que par bonté, et cette ambivalence dans les rapports entre Prendick et L'Homme-Léopard pourrait servir d'illustration au principe énoncé par Pascal Quignard selon lequel « La chasse est le passage incessant de l'animalité à l'humanité. »⁴⁸³.

Enfin, il est essentiel de remarquer que Victor et sa créature font figure de doubles tout particulièrement dans leur relation avec la gente féminine. Ainsi, Elizabeth et le monstre femelle, sont considérés comme des présents qui leur sont destinés. La première est donc présentée à Victor en ces termes : « [...] *she presented Elizabeth to me as her promised gift, [...]* »⁴⁸⁴. Tandis que la seconde est ainsi évoquée par le monstre :

⁴⁸¹ IDM, p. 117. « [...], et moi-même, je fus entraîné par le magnétisme de ce mouvement. L'instant d'après je courais, au milieu d'une foule hurlante et tumultueuse, à la poursuite de l'Homme-Léopard. » p. 304.

⁴⁸² IDM, pp. 119-120. « Puis soudain, dans une sorte de bosquet vert et dans la demi-ténèbre de ces végétations luxuriantes, j'aperçus la proie que nous pourchassions. Je fis halte. La bête était blottie ramassée sur elle-même sous le plus petit volume possible, ses yeux verts lumineux tournés vers moi par-dessus son épaule. Je ne pus expliquer ce fait - qui pourra sembler de ma part une étrange contradiction - mais voyant là cet être, dans une attitude parfaitement animale, avec la lumière reflétée dans ses yeux et sa face imparfaitement humaine grimaçant de terreur, une fois encore j'eus la perception de sa réelle humanité. Dans un instant, quelque autre des poursuivants surviendrait et le pauvre être serait accablé et capturé pour expérimenter de nouveau les horribles tortures de l'enclos. Brusquement, je sortis mon revolver, et visant entre ses yeux affolés de terreur, je tirai. » p. 308.

⁴⁸³ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p. 193.

⁴⁸⁴ F, p. 35. [...] elle me présenta Elizabeth, m'expliquant qu'il s'agissait du cadeau annoncé, [...] ». p. 53.

*[...] I demand a creature of another sex, but as hideous as myself; the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. [...] Oh ! my creator, make me happy ; let me feel gratitude towards you for one benefit !*⁴⁸⁵

Nous notons également que dans la traduction de l'anthologie des *Savants fous, romans et nouvelles*, un même terme est employé pour Elizabeth et le monstre femelle : « [...] Elizabeth était le cadeau promis, [...] »⁴⁸⁶ « Je te demande une créature d'un autre sexe mais aussi laide que moi ; le cadeau est modeste, mais c'est tout ce que je peux recevoir et je m'en contenterai. »⁴⁸⁷.

De même, le lien unissant le fabricant et le monstre semble se renforcer lorsque ces compagnons légitimes d'Elizabeth et du monstre femelle échangent leur place à leurs côtés. En effet, alors que le créateur s'active à fabriquer une compagne pour le monstre, ce dernier apparaît pour surveiller l'avancée des opérations :

*I trembled, and my heart failed within me ; when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me, where I sat fulfilling the task which he had allotted to me.*⁴⁸⁸

Et c'est lorsque Victor croise le regard du monstre qu'il renonce à poursuivre son entreprise de lui créer un double féminin :

*As I looked on him, his countenance expressed the utmost extent of malice and treachery. I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ F, pp. 145-146. « [...] je désire une compagne aussi hideuse que moi ; ce n'est pas grand-chose et je m'en contenterai puisque je ne peux espérer davantage. [...]. O mon créateur, rendez-moi heureux ; accordez-moi satisfaction et permettez-moi d'éprouver de la gratitude à votre égard ! » pp. 203-204.

⁴⁸⁶ Mary Shelley, *Frankenstein*, in *Les Savants fous, romans et nouvelles*, op. cit., Traduction d'Hannah Betjeman, complétée par Gwenhaël Ponnau, 1994, pp. 47-177, p. 64.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁸⁸ F, p. 166. « Je tremblai et mon cœur me manqua, quand en levant les yeux j'aperçus, éclairé par la lune, le démon à ma fenêtre. Un rictus sinistre déformait ses traits tandis qu'il me contemplait, travaillant à l'œuvre qu'il m'avait commandée. [...] » pp. 231.

⁴⁸⁹ F, p. 166. « Je le regardais et ses traits exprimaient une malice et une fourberie extrêmes. Je me sentis saisi d'une rage démente en songeant à ma promesse de créer un second être tel que lui. Tremblant de fureur, je réduisis en lambeaux l'œuvre qui m'occupait. Le misérable me voyant détruire la créature dont dépendait son bonheur disparut en poussant un hurlement de désespoir et de vengeance. » pp. 231-232.

La destruction du monstre femelle par Victor se fait donc sous les yeux de la créature. Le monstre assiste ainsi impuissant à cette scène ultime d'appropriation du corps féminin, au cours de laquelle son créateur, dans un acte de violence paroxysmique, fait figure d'amant-bourreau. Nous notons que selon Jean-Jacques Lecercle, le jeu de regard revêt une grande importance dans cet extrait qu'il qualifie

[...] de plus belle représentation littéraire de la scène primitive. Le père est en train de mettre la mère en pièces. Mais l'essentiel est que la scène – l'échange des regards – est ici vue du point de vue du père : Victor se voit vu par le monstre. C'est d'ailleurs ce regard qui le fait changer d'avis, et détruire ce qu'il venait de faire, un enfant.⁴⁹⁰

Victor en enfonçant ses mains dans l'intimité de la chair féminine pour déchirer ce corps à peine formé et le réduire en morceaux n'anéantit pas uniquement son œuvre sacrilège, il dépossède aussi et surtout le monstre de tout espoir de bonheur et attise donc la colère de ce dernier. Il est en effet logique qu'ayant vu son créateur prendre sa place auprès de sa promise, le monstre se venge en se substituant à Victor auprès d'Elizabeth le soir de leurs noces. Ainsi,

She was there, lifeless and inanimate, thrown across the bed, her head hanging down, and her pale and distorted features half covered by her hair. Every where I turn I see the same figure - her bloodless arms and relaxed form flung by the murderer on its bridal bier. [...] While I still hung over her in the agony of despair, I happened to look up. The windows of the room had before been darkened, and I felt a kind of panic on seeing the pale yellow light of the moon illuminate the chamber. The shutters had been thrown back; and, with a sensation of horror not to be described. I saw at the open window a figure the most hideous and abhorred. A grin was on the face of the monster; he seemed to jeer, as with his fiendish finger he pointed towards the corpse of my wife.⁴⁹¹

L'évocation du corps sans vie d'Elizabeth (« *thrown across the bed, her head hanging down, and her pale and distorted features half covered by her hair* »), offre un tableau d'une grande intensité visuelle, qui n'est pas sans rappeler la célèbre peinture *The Nightmare*⁴⁹² (Annexe 4)

⁴⁹⁰ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : Mythe et Philosophie*, op.cit. p. 90.

⁴⁹¹ F, pp. 195-196. « Elle reposait là, sans vie, en travers du lit, la tête pendante, les traits pâles et défaits, à moitié dissimulés par ses cheveux. Où que je tourne mon regard, je revois la même image : ses bras exsangues et son corps brisé jeté par l'assassin sur sa bière nuptiale. J'étais encore penché sur elle, en proie à l'agonie du désespoir, quand je levai les yeux. Les tentures avaient été tirées devant les fenêtres de la chambre et ce fut avec un sentiment de panique que je remarquai la lueur jaune pâle de la lune éclairant la chambre. Les volets étaient repliés vers l'extérieur et j'éprouvai une horreur indescriptible en apercevant dans l'ouverture de la fenêtre le monstre hideux et détesté. Il souriait et paraissait se railler en pointant de son doigt diabolique le cadavre de ma femme. [...] » pp. 271-272.

⁴⁹² *The Nightmare* représente une femme endormie chevauchée par une créature démoniaque, cette scène a lieu sous le regard d'un cheval resté en arrière plan dont la tête s'est glissée entre deux pans du rideau de lit. Heinrich Füssli illustre la croyance ancestrale qui veut que le cauchemar résulte de la présence oppressante d'un esprit maléfique écrasant la poitrine du dormeur pendant la nuit. Etymologiquement, le *cauquemare* désigne ainsi le ou

exposée par Heinrich Füssli à la Royal Academy de Londres en 1782. Tout comme lors de la scène de destruction du monstre femelle par Victor, nous percevons dans la description de cette jeune mariée victime des assauts de la créature, une dimension ambiguë que nous pourrions mettre en parallèle avec le commentaire de *The Nightmare* réalisé par Michel Collée dans son l'article intitulé « Coche-mare ». En effet, l'analyse suivante de l'œuvre de Füssli offre par ricochet un éclairage intéressant sur la portée latente de l'extrait précédent de *Frankenstein* :

La tête du cheval qui émerge de la tenture, de cette fente qui ouvre le tableau du haut vers le bas, et qui ne peut manquer de nous évoquer l'image clitoridienne, hypertrophiée, tumescente, point central de l'image et cependant à ne voir qu'en détail. La position de la dormeuse n'est pas celle que l'on peut attendre d'une femme terrifiée par le cauchemar : point d'angoisse sur son visage ; point de cri étouffé ou contenu ; point de geste qui repousserait l'image insupportable ; point de cette tension qui tétanise les membres. Non, point de tout cela. Bien plutôt un abandon, proche de la volupté, une attente, un espoir. [...] a dormeuse serait plus rompue de cette tension inassouvie que de celle de l'écrasant démon, à moins qu'il ne soit lui aussi le démon de la chair....⁴⁹³

De plus, il est important de signaler que Victor mentionne un élément essentiel, l'apparition du monstre qui l'observe depuis une fenêtre avant de s'enfuir, ce qui permet de faire le lien entre cette scène et celle de la destruction du monstre femelle. Ainsi, la créature qui avait assisté depuis l'extérieur à la mise en pièces de celle qui aurait dû être sa compagne (« *I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement* ») apparaît encore une fois à l'intérieur du cadre d'une fenêtre « *I saw at the open window a figure the most hideous and abhorred* », soulignant donc à nouveau le caractère essentiel du regard dans ce jeu de doubles unissant Victor et le monstre.

la *ma(h)r*, c'est-à-dire l'esprit malfaisant d'un revenant, qui vient « *caucher* » (*calcare* : presser, fouler ; *cauquer*, côcher –d'après coq– : couvrir la femelle) un dormeur ou une dormeuse.

⁴⁹³ Michel Collée, « Coche-mare », *Frénésie : Histoire, Psychiatrie, Psychanalyse*, Paris : Frénésie éd., 1984, N°3, pp. 7-34, p. 19-20.

3.2. La création du même par contamination

Nous allons maintenant tenter de démontrer que le monstre fabriqué peut être considéré en tant que vecteur de contamination. Il nous apparaît en effet qu'au moyen d'un jeu spéculaire le chaos propre au monstre est à même d'être transmis à l'Homme. En effet, nous verrons que la confrontation avec le monstre fabriqué, loin d'établir une rupture entre ce dernier et son spectateur, révèle au contraire une continuité entre eux. Et c'est dans cette réciprocité fondée sur un brouillage des frontières et donc des identités entre le Moi et l'Autre, que se trouve l'origine de l'abjection, en accord avec la théorie de Julia Kristeva, selon laquelle : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »⁴⁹⁴.

3.2.1. La contamination physique : une dégénérescence abjecte

Dans la mesure où le contact contaminant suppose une proximité, voire une certaine promiscuité il nous paraît judicieux de commencer notre analyse en étudiant le cas du mari d'Hélène dans *The Great God Pan*.

Villiers retrouve Herbert, un ancien ami, perdu de vue depuis quelques années et devenu désormais méconnaissable. Les retrouvailles ont lieu dans la rue, le gentleman vient de quitter un restaurant et alors qu'il s'attarde dehors un homme misérable l'accoste pour lui demander l'aumône. A sa grande stupéfaction il reconnaît le mendiant : « *There, close beside him, his face altered and disfigured by poverty and disgrace, his body barely covered by greasy ill-fitting rags, stood his old friend Charles Herbert, [...]* »⁴⁹⁵. L'ancien camarade

⁴⁹⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Cité par Denis Mellier, *L'écriture de l'excès, Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Editions Honoré Champion, 1999, pp. 396-397.

⁴⁹⁵ GGP, p. 76. « [...] là même, à le toucher, la figure altérée et dé faite par la misère, le corps à peine couvert d'haillons, se dressait son ancien ami, Charles Herbert, [...] » p. 1347.

d'études nous est décrit dans le dénuement complet à travers bien évidemment ses vêtements, des haillons sales, mais également à travers un élément plus surprenant : son visage. Ainsi, il apparaît que les traits mêmes d'Herbert ont subi une altération, allant jusqu'à le défigurer (« *disfigured* »), et il nous semble qu'une telle transformation ne puisse résulter uniquement de conditions de vie précaires. En effet, Herbert révélera à Villiers qu'il doit sa déchéance à la femme qu'il a épousée quelques années auparavant, Hélène, qui selon lui est la véritable responsable de ses malheurs et de sa misère actuelle. De même, nous pouvons interpréter la description d'un corps à peine couvert par des lambeaux de tissus, comme une manière d'instaurer une esthétique du morcellement, servant d'annonce proleptique pour le déchirement intérieur d'Herbert.

Son épouse l'a condamné à une vie misérable en lui dérobant tous ses biens, mais pas uniquement, elle a véritablement provoqué sa perte la nuit de leurs noces, lorsqu'elle l'a initié à un monde inconnu :

[...] that woman, if I can call her woman, corrupted my soul. The night of the wedding I found myself sitting in her bedroom in the hotel, listening to her talk. She was sitting up in bed, and I listened to her as she spoke in her beautiful voice, spoke of things which even now I would not dare whisper in the blackest night, though I stood in the midst of a wilderness. You, Villiers, you may think you know life, and London, and what goes on day and night in this dreadful city; for all I can say you may have heard the talk of the vilest, but I tell you you can have no conception of what I know, not in your most fantastic, hideous dreams can you have imaged forth the faintest shadow of what I have heard - and seen. Yes, seen. I have seen the incredible, such horrors that even I myself sometimes stop in the middle of the street and ask whether it is possible for a man to hold such things and live.⁴⁹⁶

L'ouïe, ce sens qualifié par Jean Clair d'abyssal, de pélasgique, et dont nous avons précédemment souligné l'importance lors de la rencontre monstrueuse, marque également la découverte d'un monde inconnu pour Herbert, un monde de ténèbres auquel son épouse appartient. Dans un premier temps, l'horreur établit le contact en se faisant entendre, elle se laisse envisager par le biais de la parole et de l'écoute. Il semble qu'il soit nécessaire à l'inconcevable de se faire découvrir de manière partielle, de façon indirecte, avant de se révéler frontalement par la vue, de s'offrir au regard totalisant. Pour cette raison, nous

⁴⁹⁶ GGP, pp. 77-78. « [...] cette femme, si je puis l'appeler une femme, a corrompu mon âme. La nuit même de nos noces, me vit assis, dans la chambre d'hôtel, et qui l'écoutais parler : je l'écoutais parler, de cette voix merveilleuse, parler de choses que maintenant encore je n'oserais pas chuchoter à la plus noire des nuits, dans la plus vaste des solitudes. Vous, Villiers, vous croyez connaître la vie, Londres et ce qui va et vient dans cette cité d'épouvantes ; et peut-être y avez-vous causez avec les pires scélérats. Mais je vous dis que vous n'avez aucun soupçon de ce que je sais. Non, vos rêves les plus fantastiques, les plus hideux n'ont pu enfanter l'ombre de ce que j'ai entendu - et vu. Oui, vu, j'ai vu l'incroyable, des choses telles que parfois, arrêté au milieu des rues, je me demandais comment un homme pouvait les avoir vues - et vivre. » p. 1348.

pouvons dire que l'apparition du monstrueux obéit donc à un processus de gradation, en s'imiscant dans le quotidien de façon détournée (par l'ouïe), avant de l'ébranler entièrement (par la vue).

Hélène a littéralement tout pris à son mari, sa fortune, sa position sociale, mais aussi et surtout son statut d'Homme comme nous l'indique cet extrait :

*They walked on in silence for some time, and more than one passer-by stared in astonishment at the unaccustomed spectacle of a well-dressed man with an unmistakable beggar hanging on to his arm, [...].*⁴⁹⁷

Ainsi, il est impossible d'imaginer que ces hommes ont pu être amis dans le passé, désormais il est inconcevable d'envisager Herbert comme l'égal de Villiers. D'ailleurs, les deux amis ne sont pas considérés comme deux êtres humains à part entière, Herbert est décrit comme une excroissance misérable accrochée à Villiers (« *an unmistakable beggar hanging on to his arm* »). Le mendiant pend au bras du gentleman, il ne peut même plus prétendre au statut d'homme, il est ravalé à un stade infrahumain. De même, lorsque Villiers raconte à Clarke sa rencontre avec Herbert, il rend compte de la déchéance de ce dernier en ces termes : « [...] *this beggar turned out to be what was left of an old friend of mine, a man named Herbert.* »⁴⁹⁸ Herbert fait donc figure d'être incomplet, cet homme a été amputé de son identité dont il ne reste que des lambeaux, il déclare d'ailleurs à propos de lui-même : « *I was a ruined man, in body and soul - in body and soul* »⁴⁹⁹.

Nous notons que cet état de déchéance est commun à bon nombre de personnages ayant côtoyé un monstre fabriqué, et notamment au docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*. En effet, cet ancien ami du docteur Jekyll a été choisi pour être le premier et unique témoin de sa métamorphose. Et nous verrons que le spectacle de cette transformation fantastique aura sur le représentant de la science positive de tragiques conséquences. D'ailleurs la portée dramatique de cette scène se laisse deviner à travers cette violente injonction de Hyde adressée à Lanyon : « *And now, you who have so long been*

⁴⁹⁷ GGP, pp. 76-77. « Ils firent quelques pas en silence ; et plus d'un passant s'arrêtait, étonné, devant le spectacle insolite de cet homme bien vêtu au bras de qui pendait un indéniable mendiant ; ce que voyant Villiers s'engagea dans une rue obscure de Soho. » p. 1347.

⁴⁹⁸ GGP, p. 84. « [...] mon mendiant se trouva être tout ce qui restait d'un vieil ami à moi, un nommé Herbert. » p. 1352.

⁴⁹⁹ GGP, p. 78. « j'étais un homme en ruines, de corps et d'âme - de corps et d'âme. » p. 1348.

*bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of transcendental medicine, you who have derided your superiors – behold ! »*⁵⁰⁰.

En invitant le docteur Lanyon à assister à sa transformation, Hyde a clairement pour intention de se venger de cet ancien ami qui s'est éloigné de Jekyll n'acceptant pas l'intérêt de ce dernier pour des domaines d'études qu'il jugeait trop chimériques. Il déclarait ainsi à propos de son collègue : « *But it is more than ten years since Henry Jekyll became too fanciful for me. He began to go wrong, wrong in mind ; and though, of course, [...]* »⁵⁰¹. En faisant de Lanyon le spectateur de sa métamorphose, l'alter ego de Jekyll cherche donc à obtenir sa revanche, la répétition du pronom personnel « *You* » donne d'ailleurs l'impression d'une mise en accusation. De même, il revendique clairement la supériorité de Jekyll lorsqu'il affirme : « *you who have derided your superiors* ». L'emploi de l'ordre final, « *behold !* », traduit l'objectif de Hyde consistant à ébranler les fondements de la science positive en soumettant son représentant. La suite de l'œuvre nous démontre que sa victoire sur Lanyon est sans conteste, ce dernier reconnaît lui-même sa défaillance :

*"I have had a shock," he said, "and I shall never recover. It is a question of weeks. Well, life has been pleasant ; I liked it ; yes, sir, I used to like it. I sometimes think if we knew all, we should be more glad to get away."*⁵⁰²

Dès à présent nous pouvons remarquer que la dernière phrase de cet extrait fait parfaitement écho à la vague de suicides qui touche les victimes d'Hélène dans *The Great God Pan* et dont il sera question dans la suite de notre analyse. Une défaite qui ne le laisse pas indemne, et qui n'échappe pas à son ami Utterson venu lui rendre visite quelques temps après cet épisode traumatisant. Le notaire, qui ignore encore à ce moment tout de la rencontre entre Jekyll-Hyde et Lanyon, est ainsi frappé par le soudain changement d'apparence de ce dernier : « *He had his death-warrant written legibly upon his face. The rosy man had grown pale ; his flesh had*

⁵⁰⁰ JH, p. 166. « Et maintenant, vous qui êtes resté si longtemps attaché aux vues les plus étroites et les plus matérielles, vous qui avez nié la vertu de la médecine transcendante, vous qui avez raillé vos supérieurs, voyez ! » p. 677.

⁵⁰¹ JH, p. 36. « Mais voici plus de dix ans que Henry Jekyll est devenu trop fantaisiste pour moi. Il a commencé à tourner mal, en esprit s'entend ; [...] » p. 640.

⁵⁰² JH, p. 96. « - J'ai reçu un coup, dit-il, dont je ne me remettrai pas. Ce n'est plus qu'une question de semaines. Tant pis, la vie avait du bon ; je l'aimais ; oui, monsieur, je m'étais habitué à l'aimer. Je songe parfois que si nous savions tout, nous n'aurions plus d'autre désir que de disparaître. » p. 657.

*fallen away ; he was visibly balder and older; [...]*⁵⁰³. La dégradation physique est impressionnante, les révélations de Jekyll n'ont donc pas uniquement eu raison des certitudes de ce représentant de la science positive, mais aussi de lui-même.

Le caractère implacable et l'ampleur de cette déchéance physique sont notamment soulignés par l'emploi des superlatifs « *balder* » et « *older* ». De même, l'utilisation des expressions « *The rosy man had grown pale* » et « *his flesh had fallen away* » participe à donner une impression de soudaineté et à établir un important contraste avec l'homme qu'était Lanyon avant d'assister à cette métamorphose. En effet, l'ami qui est en face d'Uttersson n'a désormais plus rien à voir avec ce gentleman dont il était question au début du roman :

*This was a hearty, healthy, dapper, red-faced gentleman, with a shock of hair prematurely white, and a boisterous and decided manner. At sight of Mr. Utterson, he sprang up from his chair and welcomed him with both hands.*⁵⁰⁴

La différence est saisissante, Lanyon apparaît à présent comme n'étant plus que l'ombre de lui-même. Sa réaction à l'évocation de Jekyll nous permet de souligner le changement de son caractère. Dans un premier temps, il est nécessaire de relever l'hostilité dont il fait preuve envers son ancien ami, de celui qu'il considère comme mort :

*But Lanyon's face changed, and he held up a trembling hand. " I wish to see or hear no more of Dr. Jekyll," he said, in a loud, unsteady voice. " I am quite done with that person ; and I beg that you will spare me any allusion to one whom I regard as dead."*⁵⁰⁵

Nous remarquons ensuite qu'en dépit de ce rejet clairement revendiqué de Jekyll, se profile aussi et surtout une certaine faiblesse de la part de Lanyon. Ce dernier cherche bien en effet à proscrire tout lien avec son ancien collègue, cependant nous notons que l'assurance et la vitalité du docteur (« *a boisterous and decided manner* », « *he sprang up from his chair and welcomed him with both hands* ») l'ont à présent abandonné. Il ne peut désormais tenter de s'ériger contre son ancien ami que d'une voix mal assurée et d'une main tremblante.

⁵⁰³ JH, p. 94. « Celui-ci avait son arrêt de mort inscrit en toutes lettres sur son visage. Cet homme au teint florissant était devenu blême, ses chairs s'étaient flétries ; il était visiblement plus chauve et plus vieux ; [...] » p. 657.

⁵⁰⁴ JH, p. 34. « C'était un gentleman cordial, plein de santé, actif, rubicond, avec une mèche de cheveux prématurément blanchie et des allures exubérantes et décidées. A la vue de M. Utterson, il se leva d'un bond et s'avança au-devant de lui, les deux mains tendues. » p. 639.

⁵⁰⁵ JH, p. 96. « Mais Lanyon changea de visage, et il leva une main tremblante. - Je refuse désormais de voir le Dr Jekyll ou d'entendre parler de lui, dit-il d'une voix forte et mal assurée. J'ai rompu à tout jamais avec cet homme et je vous prie de m'épargner toute allusion à quelqu'un que je considère comme mort. » p. 657.

L'effondrement de ses convictions en tant qu'homme de science a détruit les fondements de son identité d'Homme et précipité dès lors sa perte en le condamnant à une dégénérescence irrémédiable. La scène de métamorphose à laquelle Lanyon a assisté l'a livré à un monde d'incertitudes auquel il succombera :

*My life is shaken to its roots ; sleep has left me ; the deadliest terror sits by me at all hours of the day and night ; I feel that my days are numbered, and that I must die; and yet I shall die incredulous.*⁵⁰⁶

Ainsi, la déchéance qui s'abat sur Lanyon n'est pas uniquement physique, elle touche également son esprit, d'ailleurs il est précisé :

*[...] and yet it was not so much these tokens of a swift physical decay that arrested the lawyer's notice, as a look in the eye and quality of manner that seemed to testify to some deep-seated terror of the mind.*⁵⁰⁷

Tout comme Hélène dans *The Great God Pan*, Jekyll/Hyde est donc parvenu lui aussi à détruire Lanyon « corps et âme »⁵⁰⁸, en effet, il semble s'agir ici de la même terreur profonde qui s'est emparée d'Herbert :

*There was something about Herbert which shocked him inexpressibly; not his poor rags nor the marks which poverty had set upon his face, but rather an indefinite terror which hung about him like a mist. He had acknowledged that he himself was not devoid of blame; the woman, he had avowed, had corrupted him body and soul, [...].*⁵⁰⁹

A la lecture de cet extrait il apparaît alors que l'ami de Villiers ne puisse plus prétendre au statut de victime innocente, il a été infecté au point qu'il soit possible de percevoir en lui une véritable corruption. De même, le recours à la comparaison avec un brouillard pour décrire la terreur qui environne Herbert souligne l'omniprésence de cette dernière. Il est impossible de

⁵⁰⁶ JH, p. 166. « Ma vie est ébranlée jusque dans ses racines ; le sommeil m'a quitté : les plus abominables terreurs m'assiègent à toute heure du jour et de la nuit ; je sens que mes jours sont comptés et que je vais mourir ; et malgré cela je mourrai incrédule. » p. 678.

⁵⁰⁷ JH, p. 94. [...] mais ce qui retint l'attention du notaire plus encore que ces témoignages d'une prompte déchéance physique, ce fut une altération du regard et de la manière d'être qui semblait révéler une âme en proie à quelque terreur profonde. » p. 657.

⁵⁰⁸ GGP, p. 1348. « *in body and soul* » p. 78.

⁵⁰⁹ GGP, pp. 78-79. « Il y avait quelque chose dans Herbert qui lui causait une impression indicible ; non pas ses haillons, ni les stigmates dont la misère avait marqué sa face, mais plutôt une indéfinissable terreur autour de lui suspendue comme un brouillard ; lui-même avait reconnu qu'il n'était pas exempt de faute et qu'Hélène l'avait corrompu corps et âme. » p. 1348.

lui échapper tout comme à cette brume poisseuse qui s'infiltré, pénètre sous les vêtements pour embrasser le corps entier. Semblable au brouillard le monstrueux envahit l'Homme sans que ce dernier puisse lutter, impuissant face à cette propagation implacable il finira par être entièrement absorbé.

Il est nécessaire de préciser qu'en dépit du fait que la dégénérescence physique consécutive de la confrontation avec le monstre fabriqué constitue une preuve indéniable de son pouvoir de contamination, la mort ne vient pas ravir toutes les victimes de ces créatures. Pour autant nous allons voir que même si L'Homme survit à sa contamination il ne porte pas moins des séquelles de la rencontre monstrueuse. Afin d'illustrer notre propos nous pouvons notamment avoir recours au cas de Prendick dans *The Island of doctor Moreau*, dont nous allons maintenant étudier les conséquences de son séjour insulaire de plus de dix mois en compagnie de créatures hybrides sur sa propre personne.

Après les morts successives de Moreau et Montgomery, qui ont péri sous les coups de leurs monstrueuses créations, Prendick, est désormais l'unique représentant de la race humaine. Seul homme parmi les monstres fabriqués, Prendick va parvenir à survivre au milieu des monstres et même à quitter l'île pour retrouver la civilisation. D'un premier abord, il semble donc que Prendick s'en sorte mieux que le docteur Lanyon et Herbert, qui ont dû payer de leur vie leur intrusion dans un monde inconnu. A la différence de ces derniers et malgré des conditions de vie difficile, l'état de santé de Prendick ne semble pas avoir trop souffert de sa cohabitation avec les hybrides. En effet, les différents heurts qui ont jalonné son séjour insulaire ne lui ont laissé que quelques cicatrices qu'il évoque en ces termes : « *and could show some of their teeth-marks still* »⁵¹⁰. De même, et contrairement aux descriptions de Lanyon et Herbert, nous ne relevons aucun élément laissant supposer un quelconque problème de santé dans l'autoportrait suivant :

*I too must have undergone strange changes. My clothes hung about me as yellow rags, through whose rents showed the tanned skin. My hair grew long, and became matted together. I am told that even now my eyes have a strange brightness, a swift alertness of movement.*⁵¹¹

⁵¹⁰ IDM, p. 155. « je pourrais montrer encore des traces de crocs » p. 353.

⁵¹¹ IDM, pp. 158-159. « Je dus, sans doute, subir aussi d'étranges changements. Mes habits pendaient sur moi en loques jaunâtres sous lesquelles apparaissait la peau tannée. Mes cheveux, qui avaient crû fort longs, étaient tout emmêlés, et l'on me dit souvent que, maintenant encore, mes yeux ont un étrange éclat et une vivacité surprenante. » p. 359.

La déchéance de Prendick semble toute relative comparée à l'état de décrépitude de Lanyon et Herbert que nous avons analysé précédemment. Il ne s'agit finalement ici que de lambeaux de vêtements sales et de cheveux emmêlés, des transformations qui apparaissent très superficielles. Il n'est question ici d'aucune dégénérescence physique, au contraire, son séjour prolongé aux côtés des monstres fabriqués se trouve être à l'origine de l'émergence d'une vigueur étonnante comme l'indique les expressions : « *a strange brightness* », « *a swift alertness of movement* ». De même, il se dégage une impression de force, de robustesse lorsqu'il est fait mention de sa peau qualifiée de « tannée ». Au contact des hybrides Prendick semble donc s'être endurci physiquement, cependant nous devons préciser que le jeune homme ne s'en sort pas pour autant indemne. En effet, nous allons voir que chez Herbert George Wells le monstre est lui aussi vecteur de chaos, un chaos qui ne s'incarne plus dans une déliquescence physique mais dans un profond délabrement mental. Nous démontrerons alors que les créatures de Moreau laissent bien plus que la marque de leurs crocs sur la peau de Prendick, elles envahissent son esprit au point que leur empreinte sur lui reste prégnante même après son retour à Londres. Nous verrons donc que le sort de Prendick n'aurait finalement rien de préférable à celui de Lanyon et Herbert puisque même si, contrairement à ces derniers, il survit, il reste à jamais la proie d'une obsession qui le dévore de l'intérieur. Le séjour insulaire annihile tous les repères de Prendick, sa place n'est dorénavant ni auprès des hybrides ni même des hommes, il évoque sa situation particulière en ces termes : « *No one would believe me ; I was almost as queer to men as I had been to the Beast People. I may have caught something of the natural wildness of my companions* »⁵¹². Il lui est impossible d'échapper à cette « sauvagerie naturelle » parce qu'elle l'obsède chez les autres mais aussi et surtout parce qu'il est conscient qu'elle est en lui-même.

Nous remarquons d'ailleurs que Prendick a parfois des réactions semblables à celles des hybrides. En effet, lorsque le jeune homme se heurte aux difficultés de la concrétisation de son projet de quitter l'île, son comportement transcrivant alors son désespoir et sa colère est décrit en ces termes : « *Sometimes I would give way to wild outbursts of rage, and hack*

⁵¹² IDM, p. 166. « Personne ne voulait me croire, et j'apparaissais aussi étrange aux hommes que je l'avais été aux hommes-animaux, ayant sans doute gardé quelque chose de la sauvagerie naturelle de mes compagnons. » pp. 368-369.

and splinter some unlucky tree in my intolerable vexation. But I could think of nothing »⁵¹³. Nous notons que cette description de Prendick en proie à la fureur et tailladant à coups de hachette le tronc des arbres fait clairement écho à une des attitudes déviantes recensées par la Loi : « *Not to claw the Bark of Trees ; that is the Law. Are we not Men ?* »⁵¹⁴. Ainsi, en enfreignant un des articles de ce dogme censé éradiquer l'animalité des monstres, l'unique survivant de la race humaine témoigne de la dérangeante proximité de ces deux règnes.

Grâce aux exemples du docteur Lanyon dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, d'Herbert dans *The Great God Pan* et de Prendick dans *The Island of doctor Moreau*, il nous apparaît que le monstre fabriqué peut engendrer en l'Homme de profonds bouleversements pouvant aller jusqu'à l'atteindre dans sa propre chair. La créature monstrueuse s'insinue et contamine son spectateur de l'intérieur, elle détruit sa tranquillité d'esprit et fait à terme disparaître son identité tout comme son corps. L'emprise du monstre fabriqué sur l'Homme est telle qu'il est possible de parler d'une sorte d'infection, capable tout à la fois de souiller l'âme et de provoquer le pourrissement des chairs. Le monstre donne ainsi accès à autre dimension de l'existence dans laquelle le corps du spectateur peut subir l'influence de la créature monstrueuse, au point de risquer de se fondre l'un dans l'autre.

Nous pouvons donc interpréter le phénomène de contamination comme étant analogue à celui de l'absorption. D'ailleurs, l'analyse opérée par Pierre Ancet dans le chapitre II de *Phénoménologie des corps monstrueux*, s'avère tout à fait éclairante sur les effets de la rencontre avec le monstre, il décrit ainsi l'expérience traumatique de la monstruosité durant laquelle :

[...] le sujet semble vouloir se défaire de quelque chose d'insupportable qui lui colle à la peau. Comme si l'engluement dans le corps d'autrui était inéluctable, malgré les différences morphologiques évidentes, malgré les recours déréalisants que l'on utilise pour créer de la distance. Echapper à cette contemplation fascinée n'est possible qu'au prix d'un arrachement à soi. Au-delà de sa forme visible, le monstre suggère la présence d'un écho de soi que l'observateur tente en vain d'écarter.⁵¹⁵

⁵¹³ IDM, p. 162. « Parfois, je me laissais aller à de farouches accès de rage, et, dans ces moments d'intolérable agitation, je tailladais à coups de hachette le tronc de quelques malheureux arbres sans parvenir pour cela à trouver une solution. » p. 364.

⁵¹⁴ IDM, p. 74. « Ne pas griffer l'écorce des arbres. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes? » p. 250.

⁵¹⁵ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, « chap II : brève histoire du regard sur le monstre : mises en scène et déréalisation », Paris : Presses Universitaires de France, 2006, p. 67.

Ainsi, le monstre anéantit l'Homme en s'immisçant en lui, et c'est en se reconnaissant dans cette créature que l'individu révèle sa contamination. L'infection transmise par le monstre semble rejoindre la menace d'absorption qu'il représente, dans la mesure où l'imaginaire de la contagion tout comme le risque d'engloutissement participe à la destruction de l'identité propre au profit de l'organisme invasif qui dévore son hôte. Il s'agit donc d'une disparition sous forme d'intégration au sein de l'Autre.

En accord avec notre remarque précédente, il est important de noter que la rencontre entre Villiers et Herbert témoigne de ce phénomène d'emprise de la créature monstrueuse sur son époux, car lui-même devient source de malaise. En effet, le gentleman rend compte de l'effet produit sur lui par l'ancien époux d'Hélène en ces termes :

*He wouldn't go into details; he said he dare not, that what he had seen and heard haunted him by night and day, and when I looked in his face I knew he was speaking the truth. There was something about the man that made me shiver. I don't know why, but it was there. I gave him a little money and sent him away, and I assure you that when he was gone I gasped for breath. His presence seemed to chill one's blood.*⁵¹⁶

L'emploi du verbe « *shiver* » renvoie clairement à Hélène, dans la mesure où dans un précédent extrait nous avons vu qu'un homme l'ayant rencontrée se met à frissonner lorsqu'on lui demande de la décrire (« *he positively shuddered as he tried to describe the woman* »⁵¹⁷). Grâce aux verbes « *shudder* » et « *shiver* » il nous apparaît qu'Hélène a donc clairement laissé son empreinte sur l'ancien ami de Villiers, les ténèbres de la jeune femme ont donc corrompu Herbert au point que lui aussi devient source de malaise pour les autres. De même, l'expression « *to chill one's blood* » nous indique que le trouble propre à la jeune femme s'est étendu à son mari.

Il est évident que son statut d'époux faisait de lui sans conteste le témoin privilégié de ses sombres dépravations, et la cible parfaite pour une contamination, pour autant Herbert est loin d'être sa seule victime. En effet, Hélène sème littéralement le chaos et la mort sur son passage, à titre d'exemple, nous pouvons évoquer le cas du peintre Arthur Meyrick, décédé

⁵¹⁶ GGP, p. 84 « Il ne voulut pas me donner beaucoup de détails, prétendant ne pas oser, que ce qu'il avait vu ou entendu le hantait nuit et jour ; et, comme je le regardais en face, je connus qu'il disait la vérité ; il y avait quelque chose en lui qui me donnait le frisson, je ne sais pourquoi. Je le congédiai avec un peu d'argent, et je vous assure qu'après mon départ, je fis un effort pour respirer ; sa présence avait glacé mon sang. » p. 1352.

⁵¹⁷ GGP, p. 82. « il frissonnait de la décrire. » p. 1350.

peu de temps après l'avoir côtoyé alors qu'il séjournait à Buenos Aires, ou encore l'affaire Paul Street qui se déroule alors qu'elle est encore mariée à l'ami de Villiers, il s'agit d'un crime étrange qui n'a jamais pu être élucidé. Tout a débuté un matin par la découverte du corps sans vie d'un homme appartenant à la haute société dans la cour de la maison du couple Herbert. L'examen médical du cadavre ne permettra pas d'établir de conclusion probante sur les causes du décès :

*There were some slight bruises on his shoulders, but they were so slight that it looked as if he had been pushed roughly out of the kitchen door, and not thrown over the railings from the street or even dragged down the steps. But there were positively no other marks of violence about him, certainly none that would account for his death; and when they came to the autopsy there wasn't a trace of poison of any kind.*⁵¹⁸

En dépit de l'absence d'explications sur les raisons de cette mort, un élément intéressant est donc ici relevé : la présence de « *slight bruises* » sur les épaules de la victime. En effet, dans la traduction française le choix du terme « meurtrissures » connote une lésion de la peau, l'image d'une déchirure, qui n'aurait pas été présente par exemple dans le terme « contusions ». De plus, l'utilisation dans la même phrase du verbe « *thrown over* » que l'on peut traduire par jeter, laisser tomber, participe également à une autre lecture construite sur l'inter-dit de ce passage. Il nous semble en effet que cette image de légères déchirures sur les épaules pourrait s'envisager suivant un phénomène de surdétermination comme les stigmates d'un vol sacrilège. Ainsi, même si les éléments textuels sont faibles, nous pourrions aller jusqu'à dire qu'il se murmure une seconde lecture selon laquelle les blessures auraient été laissées par les serres de l'aigle prométhéen venu suspendre le gentleman au dessus de l'abîme infernal.

La médecine se montre incapable d'expliquer ce décès, pourtant l'un des docteurs ayant participé à l'autopsie, c'est-à-dire un représentant de la science positive, émet un diagnostic ne reposant sur aucun élément scientifique mais fondé sur sa seule conviction : « [...] *I know perfectly well what caused death. Blank died of fright, of sheer, awful terror; I*

⁵¹⁸ GGP, pp. 80-81. « Il y avait quelques légères meurtrissures sur les épaules du cadavre, comme s'il avait été poussé rudement par la porte de la cuisine et traîné en bas des marches, plutôt que jeté par-dessus la balustrade ; mais il ne portait aucune marque de violence, certainement aucune qui pût entraîner la mort ; et quand on en vint à l'autopsie, il n'y avait pas trace de poison. » pp. 1349-1350.

never saw features so hideously contorted in the entire course of my practice, and I have seen the faces of a whole host of dead»⁵¹⁹.

Le gentleman serait donc littéralement mort de peur, comme bon nombre de ceux qui auront le malheur de croiser la route d'Hélène. Le décès d'Herbert quant à lui est annoncé dans la presse sous la forme d'un entrefilet évoquant un homme mort de faim. Cette précision sur les circonstances de sa mort constitue une conséquence logique du dénuement total qui était le sien, cependant il serait également possible d'y percevoir de manière symbolique le vide intérieur de cet homme, qui aurait donc été dépossédé par sa femme de tout, y compris de son essence vitale. Plus qu'une simple escroquerie au mariage, il s'agit donc ici de l'histoire de la dépossession d'un corps voué à terme à disparaître. Hélène a ainsi provoqué la chute d'Herbert dans l'obscurité infernale d'un gouffre béant, dont il n'est jamais parvenu à s'extirper même après leur séparation, comme si finalement les ténèbres étaient parvenues à prendre racine en lui. La découverte du cadavre d'Herbert laisse ainsi voir pour un bref moment l'espace conquis par les ténèbres avant que ces dernières n'engloutissent à jamais ce qui reste de sa dépouille.

L'horreur se serait donc nourrie de lui jusqu'à ne laisser de l'ami de Villiers qu'une coquille vide, pour cette raison il est possible de percevoir dans l'évocation de cet homme mort de faim plus que l'image d'un corps famélique, décharné, il faut y voir le cadavre d'un homme é-vidé de sa substance.

⁵¹⁹ GGP, pp. 81-82 « [...] je sais parfaitement de quoi Blank est mort : d'angoisse, d'effroi, d'épouvante. Depuis que je pratique, je n'ai jamais vu de traits aussi affreusement convulsés, et pourtant j'ai contemplé à la face toute une armée de morts. » p. 1350.

3.2.2. La contamination psychique : une obsession aveuglante

L'épouse d'Herbert exerce inlassablement son pouvoir mortifère, trois ans plus tard de retour à Londres sous une autre identité, elle déclenche ainsi une vague de suicides sans précédent qui fait cinq victimes en un mois. Les suicidés sont tous de riches gentlemen et ont comme autre point commun, d'avoir partagé un dîner chez la jeune femme peu avant de mettre un terme à leur vie, ce serait donc au cours de ces soirées que leur vie aurait basculé dans l'horreur. La fille de Pan ferait ainsi figure d'élément corrompteur contaminant l'esprit et le corps de ses victimes.

Rien n'est écrit sur le déroulement des festivités organisées par Hélène, malgré tout un portrait précis nous est offert d'un convive au moment où ce dernier prend congé de son hôtesse. Villiers a en effet été un témoin privilégié de l'une de ces étranges affaires, par hasard il a croisé le chemin du cinquième suicidé quelques heures avant sa mort :

*It was quieter than ever there, and the lamps were fewer; altogether, it looked as dark and gloomy as a forest in winter. I had done about half the length of the street when I heard a door closed very softly, and naturally I looked up to see who was abroad like myself at such an hour. As it happens, there is a street lamp close to the house in question, and I saw a man standing on the step. He had just shut the door and his face was towards me, and I recognized Crashaw directly.*⁵²⁰

De nouveau, la rencontre monstrueuse s'initie par l'ouïe puisque c'est le bruit d'une porte qui s'ouvre qui attire dans un premier temps l'attention de Villiers. Nous notons également que la découverte de Crashaw se fait alors que ce dernier se trouve sur un seuil, c'est-à-dire sur une limite marquant la transition entre l'intérieur et l'extérieur. Il n'y a pas de meilleur lieu que devant cette porte de la demeure d'Hélène pour symboliser la frontière qu'il vient de franchir pour pénétrer un monde inconnu, car selon Charles Grivel :

La porte est fantastique. [...] Il n'y a d'autre porte que fantastique. Elle est ouverte, entrouverte, à demi-fermée, en train de se clore, sur le point de béer. Elle "bat" : [...] On se

⁵²⁰ GGP, p. 101 « Là, tout était encore plus tranquille ; les rares réverbères laissaient la rue aussi sombre et triste qu'une forêt d'hiver. J'étais à peu près à moitié de la voie, quand j'entendis une porte s'ouvrir très doucement, et, naturellement, je regardai qui pouvait, comme moi, être dehors à cette heure. Par hasard, il y a un réverbère contre la maison en question : je vis un homme debout sur le seuil. Il venait de fermer la porte, sa figure était tournée vers moi, je reconnus aussitôt Crashaw. » p. 1363.

tient toujours devant une porte, derrière une porte. Coupé de ce dont il s'agit, précipité vers lui : [...].⁵²¹

Dans un second temps, Villiers affirme avoir été profondément effrayé par cette rencontre nocturne au point de s'être enfui après avoir observé le visage de Crashaw. Il explique les raisons de sa fuite en ces termes :

*Because it made my blood run cold to see that man's face. I could never have supposed that such an infernal medley of passions could have glared out of any human eyes; I almost fainted as I looked. I knew I had looked into the eyes of a lost soul, Austin, the man's outward form remained, but all hell was within it. Furious lust, and hate that was like fire, and the loss of all hope and horror that seemed to shriek aloud to the night, though his teeth were shut; and the utter blackness of despair.*⁵²²

Tout comme Herbert précédemment, il semble que le chaos se soit transmis à Crashaw, désormais Hélène n'est plus la seule à glacer le sang, sa victime provoque à son tour l'effroi et le malaise. Il apparaît donc que le gentleman a été contaminé, la souillure s'est donc imiscée en lui pour l'envahir complètement, comme en témoigne le champ lexical de la damnation : « *lost soul* », « *all hell was within it* », « *fire* », « *furious lust* », « *blackness of despair* ». Il n'y a plus d'espoir pour Crashaw, en proie à des passions infernales, son âme désespérée est condamnée à se consumer dans les flammes de l'enfer. Le caractère irrémédiable de cette horreur, dont Crashaw fait désormais partie malgré lui, transparaît parfaitement à travers l'image du hurlement s'échappant d'une bouche qui s'efforce pourtant de rester close (« *his teeth were shut* »). L'image des dents serrées semble transcrire l'acharnement de l'homme à contenir en lui une violence qui ne demande qu'à être libérée, une violence qui finira par le dévorer de l'intérieur.

De même, il est possible d'envisager sous un angle particulier cette accumulation de morts masculines provoquées par une femme et y voir alors le récit de la transmission d'une maladie sexuelle. Nous partageons ainsi la théorie de Sophie Mantrant émise dans l'ouvrage collectif intitulé *L'Imaginaire Médical dans le fantastique et la science-fiction*, elle y déclare à propos de *The Great God Pan* :

⁵²¹ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 51.

⁵²² GGP, p. 102 « Parce que mon sang se glaça à contempler ses traits. Je n'aurais jamais supposé qu'un mélange aussi infernal de passions ait pu luire en des yeux humains ; et je pensai me trouver mal. Je sentis que j'avais regardé dans les yeux d'une âme perdue, Austin. La forme de l'homme existait encore, mais tout l'enfer l'habitait ; la luxure furieuse, une haine pareille à du feu, et l'angoisse qui semblait hurler dans la nuit malgré les dents serrées, et les ténèbres du désespoir. » p. 1364.

Le texte reste particulièrement vague et imprécis, mais plusieurs éléments, notamment le choix du dieu bouc, nous incitent à voir dans le savoir défendu une connaissance charnelle et dans la rencontre avec la fille de Pan une initiation à d'obscènes mystères, qui entraîne une corruption mentale et physique. Un sous-texte émerge alors, qui raconte l'histoire de la propagation d'une maladie vénérienne. La belle Helen, personnage au prénom fatal, contamine les hommes qui ont le malheur de croiser son chemin. Les victimes de cette femme fatale vampirique sont atteintes de troubles nerveux, tels des malades de la syphilis, et finissent par se donner la mort.⁵²³

En poursuivant son analyse, Sophie Mantrant met au jour un autre élément déterminant, l'évocation dans le corps même du récit de la petite vérole, en effet Austin déclare à propos de la série des suicides : « *Suicidal mania is not smallpox* »⁵²⁴. Ainsi, en dépit de cette négation ou plutôt grâce à cette dernière, l'analogie entre les suicides mystérieux et une maladie sexuellement transmissible est établie.

A présent nous allons montrer que, confronté à l'expérience sensible d'une autre réalité, l'Homme ne parvient plus à s'en défaire, au point de devenir hermétique au monde réel. Ainsi, selon Villiers, après sa soirée chez Hélène, Crashaw n'est plus en mesure de voir ce qui l'entoure : « *I am sure that he did not see me; he saw nothing that you or I can see, but what he saw I hope we never shall.* »⁵²⁵. Cette sorte d'aveuglement dont souffre le gentleman est semblable à celui qui touche Claude à la fin du *Singe*. En effet, alors que Sir James veut vérifier sa théorie selon laquelle Claude est en réalité Richard réincarné et qu'il tente en vain d'établir un contact avec lui, ce dernier semble absent :

- Claude ! dit-il sourdement. L'autre resta comme une statue de cire. Il n'était présent que dans sa chair. Sa pensée vagabondait. Sir James découvrait un peu de son visage. L'homme énigmatique rêvait, face au ciel. Triste à mourir, il sondait l'infini, plus retiré du monde que s'il eût été au sommet de la terre. Que cherchait-il au fond de l'azur aveuglant ? [...] ce regard sombre épiétait-il, dans l'atmosphère éclatante de juillet, l'arrivée d'un oiseau géant, affamé, féroce ?...⁵²⁶

⁵²³ Sophie Mantrant, « La dissolution du corps dans *The Great God Pan* (1894) et « *Novel of the White Powder* » (1895) d'Arthur Machen », in *L'Imaginaire Médical dans le fantastique et la science-fiction*, Textes présentés par Jérôme Goffette et Lauric Guillaud, Paris : Bragelonne, coll. « Essais », 2011, pp. 77-89, p. 78.

⁵²⁴ GGP, p. 98. « La manie du suicide n'est pas la petite vérole » p. 1361.

⁵²⁵ GGP, p. 102. « Je suis sûr qu'il ne me vit pas ; il ne voyait rien de ce que vous et moi nous pouvons voir, mais il voyait ce que, j'espère, nous ne verrons jamais. » p. 1364.

⁵²⁶ LS, p. 311.

La comparaison avec la statue de cire rend compte de la froideur de Claude, et constitue également un rappel de son origine. En effet, selon Sir James, le Claude présent sous leurs yeux ne serait pas leur ami mais un double fabriqué, une réplique physique du frère de Richard, abritant l'âme de ce dernier. Le Claude présent dans l'épisode final serait donc le produit des expériences de Richard. Ce dernier est parvenu à se réincarner dans la copie physique de son frère Claude, dans une de ces répliques dont seul Richard avait le secret de fabrication. Ainsi, un fac-similé dénué de l'étincelle de vie mais doté de l'aspect cireux de la mort, a été animé pour la première fois.

De plus, il apparaît clairement que tout comme Crashaw, Claude est littéralement aveuglé par la découverte de cet autre monde invisible au commun des mortels. En effet, le « regard sombre » que porte Claude sur l'« azur aveuglant » traduit son incapacité à voir véritablement ce qu'il a sous les yeux, étant trop absorbé par un spectacle qui échappe à tous sauf à lui. Nous avons précédemment vu qu'il se produit également le même phénomène dans *The Great God Pan*, ainsi, tandis que dans *Le Singe* Claude semble guetter l'arrivée de l'aigle prométhéen, chez Machen nous avons assisté à la rencontre entre le satyre et Mary. Cette rencontre est suggérée plutôt que réellement décrite dans la mesure où Pan n'est visible que pour la jeune femme (« *and her hands stretched out as if to touch what was invisible* »⁵²⁷).

Après la découverte d'un monde inconnu qui aurait dû le rester, il est impossible de faire abstraction des horreurs qui ont été dévoilées. Nous remarquons que ce phénomène est identique à ce que doit subir Prendick à son retour dans le monde civilisé. Nous avons déjà fait brièvement mention de cette étrange transformation subie par ce survivant de *The Island of Doctor Moreau*, qui une fois de retour dans le monde civilisé se montre obsédé par le caractère animal de ses semblables et en proie à de profondes angoisses. La cohabitation forcée l'a marqué et un retour à la normale, c'est-à-dire à sa vie avant son voyage est désormais impossible :

[...] *and, unnatural as it seems, with my return to mankind came, instead of that confidence and sympathy I had expected, a strange enhancement of the uncertainty and dread I had experienced during my stay upon the island.* ⁵²⁸

⁵²⁷ GGP, p. 68 « ses mains s'étendirent comme pour toucher une chose invisible. » p. 1341.

⁵²⁸ IDM, p. 166. « Enfin, si peu naturel que cela puisse paraître, avec mon retour à l'humanité, je retrouvai, au lieu de cette confiance et de cette sympathie que je m'attendais à éprouver de nouveau, une aggravation de l'incertitude et de la crainte que j'avais sans cesse ressenties pendant mon séjour dans l'île. » p. 368.

Il apparaît ainsi que la contamination subie par Prendick s'est attachée à son esprit plutôt qu'à son corps. A l'opposé des blessures physiques qu'il a endurées, les séquelles psychiques sont loin d'être cicatrisées, et alors que l'on aurait pu croire que son départ mettrait un terme à ses troubles, il n'en est rien, au contraire son retour dans la société exacerbe ses inquiétudes. Il apparaît donc que la cohabitation de Prendick avec les monstres de Moreau ne cesse pas avec son départ de l'île, en effet de retour à Londres ce dernier affirme :

*I could not persuade myself that the men and women I met were not also another Beast People, animals half wrought into the outward image of human souls, and that they would presently begin to revert, - to show first this bestial mark and then that.*⁵²⁹

L'animalité n'est dorénavant plus uniquement le propre des créations des monstres de Moreau, au contraire elle s'étend à l'ensemble du genre humain. Pour cette raison, tous ceux qui croisent le chemin de Prendick lui sont source d'inquiétudes « *I feel as though the animal was surging up through them ; that presently the degradation of the Islanders will be played over again on a larger scale* »⁵³⁰. Le jeune homme a subi un tel choc traumatique que son esprit s'en trouve irrémédiablement marqué, au point qu'il se retrouve désormais entièrement et constamment consacré à la détection de la bestialité enfouie dans chaque personne qu'il rencontre. La raison de Prendick est sans cesse parasitée par cette incapacité qu'il a à ne pas établir le lien entre sa nouvelle vie à Londres et son séjour insulaire, ainsi tout le ramène à ces anciens compagnons hybrides :

*When I lived in London the horror was well-nigh insupportable. I could not get away from men : their voices came through windows ; locked doors were flimsy safeguards. I would go out into the streets to fight with my delusion, and prowling women would mew after me ; furtive, craving men glance jealously at me ; weary, pale workers go coughing by me with tired eyes and eager paces, like wounded deer dripping blood ; old people, bent and dull, pass murmuring to themselves ; and, all unheeding, a ragged tail of gibing children.*⁵³¹

⁵²⁹ IDM, p. 166. « Je ne pouvais me persuader que les hommes et les femmes que je rencontrais n'étaient pas aussi un autre genre, passablement humain, de monstres, d'animaux à demi formés selon l'apparence extérieure d'une âme humaine, et que bientôt ils allaient revenir à l'animalité première, et laisser voir tour à tour telle ou telle marque de bestialité atavique. » p. 369.

⁵³⁰ IDM, p. 167. « J'ai l'impression que l'animal va reparaitre tout à coup sous ces visages, que bientôt la dégradation des monstres de l'île va se manifester de nouveau sur une plus grande échelle. » p. 370.

⁵³¹ IDM, p. 167. « Quand je vivais à Londres, cette horreur était intolérable. Je ne pouvais échapper aux hommes ; leurs voix entraient par les fenêtres, et les portes closes n'étaient qu'une insuffisante sauvegarde, je sortais par les rues pour lutter avec mon illusion et des femmes qui rôdaient miaulaient après moi, des hommes faméliques et furtifs me jetaient des regards envieux, des ouvriers pâles et exténués passaient auprès de moi en toussant, les

A nouveau au sein du monde civilisé Prendick se retrouve encerclé par l'animalité latente des êtres humains, sans opérer de distinction qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, d'enfants ou de vieillards. Tout comme Jekyll qui se retrouve complètement parasité par Hyde au point de déclarer : « *solely occupied by one thought : the horror of my other self* »⁵³², la tranquillité d'esprit est désormais interdite à Prendick. A présent il ne se voue entièrement qu'à une unique chose : découvrir la bête qui se cache sous les traits de ses concitoyens, comme si son cerveau obéissait à un besoin compulsif irrépressible. Il semble ainsi que le séjour sur l'île du docteur Moreau n'ait pas laissé sur le jeune homme que des empreintes de morsures, mais également une profonde névrose semblable à une blessure dont la cicatrisation est impossible. En effet, dans la mesure où chaque rencontre constitue une nouvelle incitation, il est impossible pour Prendick de se libérer de son obsession, cette dernière fait donc figure de plaie ouverte où la chair restera à jamais à vif.

De plus il est important de signaler que la bestialité n'est pas le propre de la classe populaire grouillant dans les rues londoniennes, nous allons montrer que Prendick la retrouve également dans des lieux qui de prime abord peuvent paraître pour le moins étonnants, une chapelle et une bibliothèque :

*Then I would turn aside into some chapel, - and even there, such was my disturbance, it seemed that the preacher gibbered " Big Thinks," even as the Ape-man had done ; or into some library, and there the intent faces over the books seemed but patient creatures waiting for prey.*⁵³³

Cette citation permet de souligner le caractère universel de l'animalité de l'Homme, qu'il soit simple ouvrier comme nous l'avons vu précédemment ou comme c'est le cas ici prêtre ou encore lettré. En choisissant d'évoquer ces édifices emprunts de solennité que sont l'église et la bibliothèque, Prendick provoque une véritable remise en question de l'humanité. En effet, en situant sa prise de conscience dans ces lieux construits pour favoriser l'élévation spirituelle

yeux las et l'allure pressée comme des bêtes blessées perdant leur sang ; de vieilles gens courbés et mornes cheminaient en marmottant, indifférents à la marmaille loqueteuse qui les raillait. » pp. 370-371.

⁵³² JH, p. 216. « possédé par une unique pensée : l'horreur de mon autre moi. » p. 691.

⁵³³ IDM, p. 167. « Alors j'entrais dans quelque chapelle, et là même, tel était mon trouble, il me semblait que le prêtre bredouillait de "grands pensers" comme l'avait fait l'Homme-Singe ; ou bien je pénétrais dans quelque bibliothèque et les visages attentifs inclinés sur les livres semblaient ceux de patientes créatures épiant leur proie. » p. 371.

et en reconnaissant la bête dans le représentant de Dieu et dans l'intellectuel, il ébranle les principaux fondements de la civilisation que sont la Religion et le Savoir. Il démontre ainsi qu'il est vain pour le genre humain de nier sa « basse extraction » pour prétendre à une quelconque transcendance qu'elle soit religieuse ou intellectuelle, dans la mesure où il est impossible d'extraire l'animalité de l'Homme, elle lui restera à jamais consubstantielle.

Grâce au précédent extrait mettant en scène Prendick en pleine rue au contact des personnes déambulant dans les rues londoniennes, nous remarquons également qu'il s'esquisse ici le portrait d'une espèce sur le déclin : « *craving men* », « *weary, pale workers go coughing* », « *tired eyes* », « *like wounded deer dripping blood* », « *old people, bent and dull* », « *a ragged tail of gibing children* ». A travers cette description d'une population mal en point nous pouvons reconnaître les représentants d'une humanité fin de race, comme si l'émergence de la bestialité inhérente à l'Homme correspondait à un état de dégénérescence et devait s'envisager sous la forme d'un mal infectieux. Ainsi, l'emploi des termes : « *weary, pale* », « *coughing* », « *wounded* », « *dripping blood* », « *bent* », souligne la mauvaise santé de ces personnes et participe à donner l'impression que l'animalité latente constitue une maladie du corps. La bestialité figure alors une sorte d'élément corrupteur présent en chacun mais restant enfoui jusqu'à ce que le pessimisme de la fin de siècle et ses croyances en la régression de l'humain lui permettent de remonter à la surface pour proliférer. De même, nous notons à travers le témoignage de Prendick que cette sorte de maladie semble toucher l'ensemble de la population donnant alors l'impression d'une infection contagieuse. Ce risque de contamination se trouve d'ailleurs renforcé par la scène des ouvriers malades le frôlant et toussant sur lui (« *go coughing by me* »).

De plus, il est également important de relever que la description réalisée par Prendick laisse transparaître sa conviction que sa propre personne exerce un certain attrait pour ceux qui croisent sa route. En effet, les expressions suivantes : « *women would mew after me* », « *craving men glance jealously at me* », « *eager* », évoquent l'intérêt que le jeune homme perçoit de la part des autres à son égard. Ces remarques de Prendick témoignant de la convoitise qu'il est convaincu de susciter chez les autres, peuvent s'interpréter comme la projection de son propre désir, un désir inconscient de les rejoindre, d'être reconnu comme l'un des leurs.

Ainsi, à travers l'envie que le jeune homme lit dans les yeux des autres se devine une pulsion intense et instinctive de renouer avec son animalité primitive. Cependant, incapable d'assumer pleinement son fantasme d'hybridation, l'inconscient de Prendick n'a d'autre choix

que de réprimer ce désir et de le mettre à distance en faisant de l'Autre la figure désirante. En accord avec cette hypothèse, nous comprenons alors que si au début de cet extrait Prendick se montre incapable d'enrayer l'envahissement de l'extérieur sur l'intérieur ce n'est pas en raison de la fragilité des portes « *locked doors were flimsy safeguards* » ou encore de la porosité des fenêtres « *their voices came through windows* », mais bien parce que le combat est perdu d'avance dans la mesure où il ne pourra jamais fuir la bête qui l'obsède véritablement, celle qui est tapie en son sein et qu'il perçoit sans pouvoir la tolérer. Car même s'il s'assimile lui-même à un animal : « *And even it seemed that I too was not a reasonable creature, but only an animal tormented with some strange disorder in its brain which sent it to wander alone, like a sheep stricken with gid* »⁵³⁴, il se montre incapable d'affronter cette part bestiale pour la vivre pleinement sans en souffrir. Le choix effectué par Prendick de se comparer à un mouton lui permet d'ailleurs de souligner sa faiblesse, tout comme cela est le cas dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*. Nous notons en effet qu'afin de décrire la terreur et la vulnérabilité du personnel du docteur Jekyll confronté à la présence de Hyde, il est fait mention du même animal : « [...] ; *and about the hearth the whole of the servants, men and women, stood huddled together like a flock of sheep* »⁵³⁵.

Cette allusion au mouton fait écho de manière indirecte au récit par le docteur Moreau de ses toutes premières expériences. En effet, lorsque le savant fou a tenté de créer pour la première fois un homme, il s'est servi de moutons comme cobayes, mais très vite il a renoncé car selon lui « *These animals without courage, these fear-haunted, pain-driven things, without a spark of pugnacious energy to face torment, - they are no good for man-making* »⁵³⁶. La comparaison employée par Prendick témoigne clairement de son traumatisme, ce dernier reste si prégnant dans son inconscient que le moindre regard échangé avec quiconque fait remonter à la surface une profonde angoisse liée au retour de l'animalité. Ainsi, le séjour insulaire a irrémédiablement bouleversé la vie de Prendick, la découverte des hybrides et sa vie à leur contact a porté une véritable atteinte à son intégrité mentale, au point de remettre en cause sa manière d'être au monde. En effet, le jeune homme, conscient de ne

⁵³⁴ IDM, p. 168. « Et il me semblait même que, moi aussi, je n'étais pas une créature raisonnable, mais seulement un animal tourmenté par quelque étrange désordre cérébral qui m'envoyait errer seul comme un mouton frappé de vertige. » p. 371.

⁵³⁵ JH, p. 114. « [...] et autour de l'âtre toute la domesticité, mâle et femelle, se tenait rassemblée en tas comme un troupeau de moutons. » p. 662.

⁵³⁶ IDM, p. 94. « Ces animaux sans courage, ces êtres craintifs et sensibles, sans la moindre étincelle d'énergie combative pour affronter la souffrance, ne valent rien pour confectionner des hommes. » p. 276.

pas être en mesure d'affronter sa véritable nature pour mieux l'apprivoiser, préfère tenter de la nier et la fuir en s'éloignant de toute société humaine.

Il est également important de signaler que cette obsession à percevoir l'animal dans l'humain pourrait s'envisager selon une lecture psychanalytique comme le moyen pour Prendick d'exprimer la violence de ses propres pulsions. Ainsi, le jeune homme trouve dans l'image de la bête dans l'Homme l'opportunité de donner corps sous forme d'hybridation à l'altérité qu'il perçoit en lui-même. La fuite de Prendick à l'écart de toute société humaine ne résoudra donc pas son problème car même s'il trouve du répit dans la solitude, il ne pourra jamais se défaire de sa souffrance psychique. Il lui est en effet impossible de fuir cette bête monstrueuse qui a été créée par son inconscient pour donner corps à ses pulsions primitives inconciliables avec la civilisation et tout particulièrement avec le rigorisme de la société victorienne.

Finalement, il ne peut essayer que de s'y soustraire en distrayant son esprit par l'intermédiaire d'études : « *My days I devote to reading and to experiments in chemistry, and I spend many of the clear nights in the study of astronomy* »⁵³⁷. Nous notons que le choix de ces disciplines, la chimie et l'astronomie, n'a rien d'arbitraire, dans la mesure où se consacrer à ces domaines précis correspond à une volonté du jeune homme de s'oublier, de s'évader de cette prison de chair qu'est devenu son corps, en se perdant dans l'étude de l'infiniment petit et de l'infiniment grand. Nous avons précédemment remarqué que ce repliement sur soi poussé à son extrême était notamment commun à Crashaw dans *The Great God Pan* et à Claude dans *Le Singe*, ce dernier est d'ailleurs décrit à la fin du roman comme n'étant « présent que dans sa chair »⁵³⁸.

Ainsi, il nous apparaît que la chair qui emprisonne, abrite également en son sein une obscurité mystérieuse dont la contemplation peut se révéler dangereuse. Il est alors possible d'envisager les œuvres de notre corpus, notamment *The Strange Case of doctor Jekyll and Mister Hyde* dont il sera particulièrement question dans notre partie suivante, comme autant de mises en garde pour le spectateur imprudent qui prend le risque d'être envahi par les

⁵³⁷ IDM, p. 168. Je consacre mon temps à la lecture et à des expériences de chimie, et je passe la plupart des nuits, quand l'atmosphère est pure, à étudier l'astronomie. » pp. 371-372.

⁵³⁸ LS, p. 311.

ténèbres insidieuses en voulant s'aventurer dans l'exploration labyrinthique de l'identité humaine.

3.2.3. Le monstre fabriqué et l'*Unheimlich* : l'écœurement face au retour du refoulé

Contrairement aux autres auteurs de notre corpus, Robert Louis Stevenson offre le récit d'un monstre intériorisé, fabriqué à partir de son créateur il fait partie intégrante de ce dernier. Pour cette raison *The Strange Case of doctor Jekyll and Mister Hyde* constitue selon nous le récit d'une contamination emblématique, celle d'un homme victime de son propre double, de cette sorte d'infection psychique dont il est lui-même à l'origine de l'incarnation. En effet, conscient de la dualité de son être le docteur Jekyll pense à tort avoir trouvé le moyen d'y remédier en parvenant à se dédoubler :

*Enough, then, that I not only recognised my natural body for the mere aura and effulgence of certain of the powers that made up my spirit, but managed to compound a drug by which these powers should be dethroned from their supremacy, and a second form and countenance substituted, none the less natural to me because they were the expression, and bore the stamp, of lower elements in my soul.*⁵³⁹

Dans un premier temps son objectif semble avoir été atteint grâce à cette double identité qui permet que la respectabilité du docteur Jekyll ne soit pas entâchée par la mauvaise réputation de son autre Moi, personnifié par Hyde. Grâce à ce dernier l'honorable gentleman va donc pouvoir assouvir ses plus bas instincts sans craindre de salir son nom, pourtant très vite la situation va dégénérer. Les frontières entre les deux personnalités ne vont pas résister, il est d'ailleurs précisé : « *The powers of Hyde seemed to have grown with the sickliness of Jekyll* »⁵⁴⁰. Cette description du développement croissant de Hyde au détriment de Jekyll peut être rapprochée de l'image d'un organisme parasite se nourrissant de son hôte. Le docteur se retrouve ainsi peu à peu vidé de son énergie vitale, et il rend compte de sa détresse en ces termes :

⁵³⁹ JH, p. 174. « Je me bornerai donc à dire qu'après avoir reconnu dans mon corps naturel la simple auréole et comme l'émanation de certaines des forces qui constituent mon esprit, je vins à bout de composer un produit grâce auquel ces forces pouvaient être dépouillées de leur suprématie, pour faire place à une seconde forme apparente, non moins représentative de mon moi, puisque étant l'expression et portant la marque d'éléments inférieurs de mon âme. » p. 680.

⁵⁴⁰ JH, p. 216. « Les facultés de Hyde semblaient s'accroître de tout ce que perdait Jekyll. » p. 691.

*Under the strain of this continually impending doom and by the sleeplessness to which I now condemned myself, ay, even beyond what I had thought possible to man, I became, in my own person, a creature eaten up and emptied by fever, languidly weak both in body and mind,[...].*⁵⁴¹

Le mal qui ronge Jekyll et qui répond au nom de Hyde le dévore littéralement de l'intérieur (« *a creature eaten up and emptied by fever* »). Cet alter ego est devenu incontrôlable, il risque d'apparaître désormais à tout moment :

*In short, from that day forth it seemed only by a great effort as of gymnastics, and only under the immediate stimulation of the drug, that I was able to wear the countenance of Jekyll. At all hours of the day and night I would be taken with the premonitory shudder ; above all, if I slept, or even dozed for a moment in my chair, it was always as Hyde that I awakened.*⁵⁴²

La situation initiale s'est complètement inversée, Hyde est devenu le Moi dominant et dorénavant le breuvage devient l'unique moyen pour Jekyll de retrouver sa forme originelle. Le docteur doit constamment demeurer en alerte car au moindre signe de somnolence, c'est-à-dire au moindre signe d'affaiblissement de sa conscience, Hyde fait son retour. Le fait de s'endormir constitue désormais l'élément déclencheur de la métamorphose, confirmant ainsi la formule célèbre qui veut que le sommeil de la raison engendre des monstres. A présent à chaque fois que Jekyll s'endort, cela implique qu'il s'abandonne à Hyde. Le sommeil permet donc que se réitère la métamorphose initiale, celle qui a été décrite en ces termes :

*The most racking pangs succeeded : a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death. Then these agonies began swiftly to subside, and I came to myself as if out of a great sickness. There was something strange in my sensations, something indescribably new, and, from its very novelty, incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body ; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill race in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul.*⁵⁴³

⁵⁴¹ JH, p. 216. « La menace continue de cette calamité imminente et les privations de sommeil que je m'imposai alors, et où j'atteignis les extrêmes limites de la résistance humaine, eurent bientôt fait de moi, en ma personne réelle, un être rongé et épuisé par la fièvre, déplorablement affaibli de corps aussi bien que d'esprit [...] » p. 691.

⁵⁴² JH, p. 216. « Bref, à partir de ce jour, ce ne fut plus que par une sorte de gymnastique épuisante, et sous l'influence immédiate de la drogue, que je me trouvai capable de revêtir la forme de Jekyll. A tout heure du jour et de la nuit, j'étais envahi du frisson prémonitoire ; il me suffisait principalement de m'endormir, ou même de somnoler quelques minutes dans mon fauteuil, pour m'éveiller inmanquablement sous la forme de Hyde. » p. 691.

⁵⁴³ JH, pp. 176-178. « J'éprouvai les tourments les plus affreux : un broiement dans les os, une nausée mortelle, et une agonie de l'âme qui ne peut être surpassée à l'heure de la naissance ou celle de la mort. Puis, rapidement, ces tortures déclinerent, et je revins à moi comme au sortir d'une grave maladie. Il y avait dans mes sensations un je ne sais quoi d'étrange, d'indiciblement neuf, et aussi, grâce à cette nouveauté même, d'incroyablement exquis. . Je me sentais plus jeune, plus léger, plus heureux de corps ; c'était en moi un effrénement capiteux, un flot

Nous notons que la dualité est au cœur de cette description de la transformation de Jekyll en Hyde, où placés sous l'égide de l'union antithétique de la vie et de la mort (« *at the hour of birth or death* ») se succèdent l'horreur et la béatitude (« *a horror of the spirit* » ; « *incredibly sweet* »). Les tortures endurées au début du processus (« *the most racking pangs* », « *a grinding in the bones* », « *deadly nausea* », « *these agonies* ») permettent de rendre plus intense la délivrance finale (« *I felt younger, lighter, happier in body* », « *a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill race in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul* »), en accord avec ce principe qui veut que la proximité avec la mort renforce le sentiment d'être en vie. De même, selon Walter F. Otto :

L'expérience des peuples leur dit : partout où il y a des signes de la vie, la mort elle aussi est proche. Plus vivante devient cette vie, plus proche la proximité de la mort, jusqu'au suprême moment, le moment enchanté où quelque chose de neuf est créé, où la mort et la vie se touchent dans une joie démente. Le tourbillon et le frisson de la vie doivent leur profondeur à l'ivresse de la mort. Chaque fois que la vie s'engendre à nouveau, le mur qui la sépare de la mort s'écroule momentanément.⁵⁴⁴

L'existence de Hyde constituerait alors la preuve que Jekyll est parvenu à atteindre les profondeurs primordiales là où la jouissance intense crée la vie en mêlant l'extase procréatrice à la douleur déchirante de la mort. Il est d'ailleurs possible d'envisager la description de cette métamorphose comme une image déformée d'un accouchement, tel qu'il est défini par Julia Kristeva en tant que « summum du carnage et de la vie, point brûlant de l'hésitation (dedans/dehors, moi/autre, vie/mort) horreur et beauté, sexualité et négation brutale du sexuel »⁵⁴⁵. Au début de la citation nous notons d'ailleurs l'emploi de « *nausea* » qui est un terme dont la connotation renvoie à la grossesse.

Il est également possible d'interpréter cette sensation de dégoût comme une transcription symbolique du rejet qu'engendre la contamination de Jekyll par Hyde. La nausée, cette impulsion intérieure d'éjection vers l'extérieur, serait donc le moyen pour exprimer l'impossibilité qu'ont ces derniers d'exister simultanément. Au cours du processus de métamorphose, ce besoin de vomir correspond au bref instant où les deux entités sont en

désordonné d'images sensuelles traversant mon imagination comme un ru de moulin, un détachement des obligations du devoir, une liberté de l'âme inconnue mais non pas innocente. » p. 681.

⁵⁴⁴ Walter F. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris : Mercure de France, 1992, p. 145.

⁵⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 181.

présence l'une de l'autre avant que l'échange ne soit terminé, c'est-à-dire lorsque Jekyll est encore là et que l'arrivée de Hyde fait figure d'un trop-plein dont il faut se délivrer en cherchant à l'expulser. Au cours de la métamorphose, Jekyll se retrouve en effet rempli de quelque chose qu'il n'est pas en mesure de contenir, excédé par la présence de Hyde, il finit par s'effacer pour lui laisser la place. La nausée ressentie trahit un besoin de se libérer par un vomissement salvateur, ainsi, en réaction au mouvement d'absorption par contamination répond le mouvement contraire, l'excrétion.

De plus, il est important de signaler que cette sensation de dégoût n'est pas une particularité du processus de transformation de Jekyll en Hyde. Il nous semble plutôt que la nausée est symptomatique de l'impossibilité qu'a l'Homme d'admettre le lien qui l'unit à la créature monstrueuse, à cette autre facette de lui-même. Le rejet du monstre est si intense qu'il en devient en effet viscéral. Il est d'ailleurs fait mention à plusieurs reprises au sein de notre corpus de l'état nauséux de la personne confrontée au monstre. A titre d'exemple nous pouvons citer notamment les cas du notaire Utterson dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* et du docteur Robert Matheson dans *The Great God Pan*. Ce dernier est un médecin de quartier qui a été appelé aux côtés de Villiers et Clarke pour être présent durant la mise à mort d'Hélène. Après avoir assisté à ce monstrueux spectacle au cours duquel les différents degrés de l'évolution de l'humanité ont été remontés jusqu'à un stade infrahumain, ce représentant de la science positive témoigne en ces termes : « *Though horror and revolting nausea rose up within me, and an odour of corruption choked my breath, I remained firm.* »⁵⁴⁶. Quant à Utterson, nous notons que même si la métamorphose n'aura jamais lieu en sa présence, une seule rencontre avec l'alter ego de son ami suffira à lui faire ressentir un véritable dégoût pour la vie :

*But to-night there was a shudder in his blood ; the face of Hyde sat heavy on his memory ; he felt (what was rare in him) a nausea and distaste of life ; and in the gloom of his spirits, he seemed to read a menace in the flickering of the firelight on the polished cabinets and the uneasy starting of the shadow on the roof.*⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ GGP, p. 110. « Quoiqu'une nausée de révolte me vint, et presque suffoqué par l'odeur de la corruption, je demeurai ferme, [...] » p. 1369.

⁵⁴⁷ JH, p. 50. « Mais ce soir, un frisson lui parcourait les moelles ; le visage de Hyde hantait péniblement son souvenir ; il éprouvait (chose insolite pour lui) la satiété et le dégoût de la vie ; et du fond de sa dépression mentale, les reflets dansants de la flamme sur le poli des buffets et les sursauts inquiétants de l'ombre au plafond, prenaient un caractère lugubre. » p. 644.

Même après son départ, la présence de Hyde pèse de tout son poids sur Utterson (« *the face of Hyde sat heavy on his memory* »), son état de prostration rappelant ainsi celui d'un possédé. De plus, c'est comme si, confronté à la frénésie cruelle et destructrice qu'il a perçue en Hyde, Utterson se retrouvait exécuté et ne ressentait à présent que du dégoût (« *he felt (what was rare in him) a nausea and distaste of life* »).

De même, il apparaît que les propres fabricateurs des monstres ne sont pas immunisés contre cette désagréable sensation, au contraire il semble qu'étant eux-mêmes à leur origine, ils ressentent un écœurement d'autant plus intense. Ainsi, dans *Frankenstein* Victor affirme : « *when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred* »⁵⁴⁸. D'ailleurs, lors de la création du monstre femelle il lui devient de plus en plus dur de faire abstraction du profond dégoût que lui inspirent ses travaux :

*[...] but, as I proceeded in my labour, it became every day more horrible and irksome to me. Sometimes I could not prevail on myself to enter my laboratory for several days ; and at other times I toiled day and night in order to complete my work. It was, indeed, a filthy process in which I was engaged. During my first experiment, a kind of enthusiastic frenzy had blinded me to the horror of my employment ; my mind was intently fixed on the consummation of my labour, and my eyes were shut to the horror of my proceedings. But now I went to it in cold blood, and my heart often sickened at the work of my hands.*⁵⁴⁹

Quant au savant fou de *The Island of doctor Moreau*, il fait état d'une sensation analogue : « *They only sicken me with a sense of failure* »⁵⁵⁰. Moreau se montre donc incapable d'éprouver la moindre compassion pour ses hybrides dès qu'il perçoit en eux le retour de leur bestialité. Prendick ne réagit pas différemment, car à l'exception de l'Homme-Chien, toutes les créatures sont pour lui source de dégoût. Nous pouvons supposer que la présence de l'Homme-Chien lui est devenue tolérable dans la mesure où la soumission et la loyauté de ce dernier contribuent à estomper ses caractéristiques humaines pour le réduire à

⁵⁴⁸ F, p. 147. « dès que mes regards se posaient sur lui, dès que je découvrais la masse odieuse qui se mouvait et parlait, j'étais pris de nausée et ne connaissais plus que l'horreur et la haine. » p. 205.

⁵⁴⁹ F, p. 164. « [...] mais à mesure que mon travail progressait, il me devenait plus horrible et plus odieux. Il m'était parfois impossible de pénétrer pendant plusieurs jours de suite dans mon laboratoire ; à d'autres moments je m'acharnais jour et nuit afin de mettre un terme à ma torture. La tâche qui m'était assignée était sans conteste des plus écoeurantes. Une sorte de frénésie enthousiaste m'avait dissimulé, durant ma première expérience, l'horreur de mon travail. Je n'avais qu'une idée : mener à bien mon œuvre, et je n'imaginai même pas que mes occupations pussent être exécrables. Mais, aujourd'hui que j'œuvrais de sang-froid, mon cœur se révoltait souvent au travail de mes mains. » p. 228.

⁵⁵⁰ IDM, p. 98. « Ils me donnent une impression de raté qui me dégoûte. » p. 282.

un état de bête domestiquée. L'Homme-Chien ne répugne donc pas Prendick comme les autres humaninaux le font dans la mesure où, contrairement à ces derniers, son attitude n'est pas dérangeante parce qu'elle n'a quasiment plus rien d'humain, elle se confond plutôt avec celle d'un animal de compagnie.

Nous notons également que le temps passé auprès de ces créatures n'adoucit en rien ses sentiments : « *Scarcely six weeks passed before I had lost every feeling but dislike and abhorrence for this infamous experiment of Moreau's* »⁵⁵¹, les spasmes de dégoût de Prendick (« *One of my spasms of disgust came upon me* »⁵⁵²) ponctuent ainsi son séjour insulaire. De plus, son retour à Londres lui procure de nouvelles sources de répugnance :

*Particularly nauseous were the blank, expressionless faces of people in trains and omnibuses ; they seemed no more my fellow-creatures than dead bodies would be, so that I did not dare to travel unless I was assured of being alone.*⁵⁵³

En comparant ses congénères à des cadavres, Prendick semble avoir atteint les limites de sa condition d'être vivant, en effet, selon Julia Kristeva le cadavre est

[...] le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous rappelle et finit par nous engloutir.⁵⁵⁴

Il est donc clairement établi qu'il sera impossible pour Prendick de se libérer de cette contagion qui a débuté lors d'une cérémonie étrange dans une grotte du ravin, il a cru à tort qu'elle resterait superficielle : « *Superficially the contagion of these brutes was upon me, but deep down within me the laughter and disgust struggled together* »⁵⁵⁵. Nous pouvons interpréter l'allusion à l'hilarité et au dégoût comme deux moyens de convoquer la même image d'une délivrance, il s'agit en effet ici de deux tentatives pour se défaire d'un trop plein par un éclat de rire libérateur ou par un vomissement salvateur.

⁵⁵¹ IDM, p. 123. « Six semaines environ se passèrent, au bout desquelles je n'éprouvais, à l'égard de ces résultats des infâmes expériences de Moreau, d'autre sentiment que de l'aversion et du dégoût. » p. 312.

⁵⁵² IDM, p. 163. « Je fus pris [...] d'un de mes spasmes de dégoût. » p. 366.

⁵⁵³ IDM, pp. 167-168. « Mais les figures mornes et sans expression des gens rencontrés dans les trains et les omnibus m'étaient particulièrement nauséuses. Ils ne paraissaient pas plus être mes semblables que l'eussent été des cadavres, si bien que je n'osai plus voyager à moins d'être assuré de rester seul. » p. 371.

⁵⁵⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 11.

⁵⁵⁵ IDM, p. 74. Superficiellement, je subissais la contagion de ces brutes, mais tout au fond de moi le rire et le dégoût se disputaient la place. » p. 250.

Il est important de remarquer que dans *The Island of Doctor Moreau*, la sensation d'écœurement éprouvée par Prendick va généralement de pair avec une impression étrange de familiarité. Ainsi, le jeune homme évoque sa première rencontre avec M'ling en ces termes :

*I had paused half way through the hatchway, looking back, still astonished beyond measure at the grotesque ugliness of this black-faced creature. I had never beheld such a repulsive and extraordinary face before, and yet - if the contradiction is credible - I experienced at the same time an odd feeling that in some way I had already encountered exactly the features and gestures that now amazed me.*⁵⁵⁶

De même, nous notons qu'il se produit le même phénomène avec le personnage d'Hélène dans *The Great God Pan*. En effet, Austin, qui a rencontré cette dernière alors qu'elle se faisait appeler Mme Beaumont, fait d'état de la même sensation de familiarité :

*Yes; she had quite a court around her. She would be called very handsome, I suppose, and yet there is something about her face which I didn't like. The features are exquisite, but the expression is strange. And all the time I was looking at her, and afterwards, when I was going home, I had a curious feeling that very expression was in some way or other familiar to me.*⁵⁵⁷

La suite du portrait de cette jeune femme en fait une créature onirique :

*No, I am sure I never set eyes on the woman before; it is that which makes it puzzling. And to the best of my belief I have never seen anyone like her; what I felt was a kind of dim far-off memory, vague but persistent. The only sensation I can compare it to, is that odd feeling one sometimes has in a dream, when fantastic cities and wondrous lands and phantom personages appear familiar and accustomed.*⁵⁵⁸

Entre le rêve et le cauchemar il n'y a parfois qu'un pas, que Prendick franchit lorsqu'il recroise M'ling : « *That black figure with its eyes of fire struck down through all my adult thoughts and feelings, and for a moment the forgotten horrors of childhood came back to my*

⁵⁵⁶ IDM, p. 16. « Je m'étais arrêté, le corps à demi passé par l'écouille, contemplant et observant encore, avec un surprise extrême, la grotesque laideur de cet être. Je n'avais jamais vu de figure aussi extraordinairement répulsive, et cependant - si cette contradiction est admissible - je subis en même temps l'impression bizarre que j'avais déjà dû remarquer, je ne sais où, les mêmes traits et les mêmes gestes qui m'interloquaient maintenant. » p. 176.

⁵⁵⁷ GGP, p. 98. « - Oui ; elle a tout une cour auprès d'elle, et je suppose qu'elle serait très belle, s'il n'y avait dans sa physionomie quelque chose que je n'aime pas. Les traits sont exquis, mais l'expression est inattendue. Et tout le temps que je l'ai regardé, et, depuis, en entrant chez moi, j'avais la sensation que c'est cela même qui m'en était familier, de façon ou d'autre. » p. 1361.

⁵⁵⁸ GGP, p. 98. « - Non, je suis sûr que mes regards ne s'étaient jamais posés sur elle ; c'est ce qui m'embarrasse. Il me semble même n'avoir jamais vu personne qui lui ressemble, et ce que j'ai ressenti était comme un souvenir lointain et obscurci, mais persistant. La seule chose que j'y puisse comparer est cette impression qu'on a parfois en rêve, quand des cités et des paysages et des fantômes vous apparaissent soudain familiers. » p. 1361.

mind »⁵⁵⁹. Ainsi, il semble que le monstre fabriqué appartient à ce que Freud a défini comme « cette variété particulière de l’effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »⁵⁶⁰ et qu’il nomme l’*Unheimlich*.

Le terme *Unheimlich* construit sur la racine *Heim* (désignant ce qui est propre au foyer, le familier, l’intime) précédée du préfixe *Un* à valeur privative, a été l’objet de nombreuses traductions, dont certaines ont été mentionnées dans la « Note liminaire » de *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, notamment : « Le non-familier », « L’étrange familier » (François Roustang), « Le (familier) pas comme chez soi »⁵⁶¹. Selon Pierre Ancet, « la traduction d’usage, « inquiétante étrangeté » étant redondante et inappropriée » il serait préférable de ne pas la retenir pour « désigner ce sentiment si particulier du retour d’une familiarité cachée »⁵⁶². Il propose alors de lui substituer les expressions suivantes :

[en note] « L’inquiétante familiarité », l’« intime étrangeté », la « familiarité étrange » ou encore *l’étrangeté familière* rendent mieux compte de ce qu’exprime *unheimlich* : un malaise venant de ce qui est proche de soi.⁵⁶³

N’étant pas en mesure de trancher sur ce problème de traduction, nous avons trouvé préférable de le contourner en employant au cours de notre étude le terme allemand « *Unheimlich* ».

Dans son article intitulé « Le monstre à visage découvert », Caroline Demeule souligne le lien existant entre l’*Unheimlich* et la figure monstrueuse :

Engendrant fascination et répulsion, à la fois proche et étranger, le monstre se pose comme figure emblématique de l’*Unheimliche*. [...] Voir une personne au visage monstrueux, c’est se balader dans une galerie des glaces où les miroirs déformants nous renvoient une image caricaturale de nous-mêmes. Le visage déformé, source d’effroi, se fait alors "miroir brisé".⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ IDM, p. 24. « Cette face noire avec ses yeux de feu, bouleversa toutes mes pensées et mes sentiments d’adulte, et pendant un moment les terreurs oubliées de mon enfance envahirent mon esprit. ». p. 187.

⁵⁶⁰ Sigmund Freud, *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Traduit de l’allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985, p. 215.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁶² Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op.cit.*, p. 84.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Caroline Demeule, « Le monstre à visage découvert », *Champ psychosomatique*, 2004/3, N°35, pp. 23-39, p. 29.

Le reflet déformé de l'Homme que constitue le monstre permettrait donc à l'individu d'appréhender ses difformités intérieures en donnant

[...] forme à la variation de l'image du corps souhaitée contre la fixité des traits dans l'expérience quotidienne. Il [le monstre] met en correspondance l'apparence physique ordinairement stable et la variation psychologique du corps propre, comme si un individu osait enfin assumer physiquement les distorsions psychologiques que chacun rencontre dans les difficultés de l'existence. Ce n'est pas seulement pour sa ressemblance avec des formes connues qu'il doit être dit étrangement familier, mais pour cette parenté avec l'expérience intérieure dont les êtres mythologiques sont le relais.⁵⁶⁵

La créature monstrueuse prêterait ainsi ses traits au désir de déformation de l'Homme, en effet, selon Pierre Ancet « il est faux de croire que l'être humain souhaite uniquement la conservation de sa propre forme »⁵⁶⁶. Par l'intermédiaire du monstre, l'individu qui lui est confronté assisterait alors au retour de son désir refoulé de voir son propre corps se modifier et porter les stigmates de son vécu intérieur. Si l'Homme ne peut supporter sa confrontation avec le monstre, c'est parce qu'inconsciemment il se reconnaît en ce dernier, il devine en lui l'incarnation difforme de son être intime. Cette rencontre constitue donc bien une illustration de l'*Unheimlich* par le retour du refoulé et la remise en question des limites entre Soi et l'Autre. En effet, Didier Anzieu rappelle que « L'angoisse, décrite par Freud (1919), de l'"inquiétante étrangeté" est liée à une menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci »⁵⁶⁷.

Face à ce désir refoulé qui fait son retour grâce au monstre nous avons vu que l'individu a une réaction de rejet qui s'exprime notamment par l'image du vomissement. Ainsi, la nausée, l'écœurement, les spasmes de dégoût, sont autant de manière d'évoquer cette envie de vomir, qui constitue l'impérieux besoin qu'a l'Homme de se libérer de ce quelque chose qui s'est imiscé à l'intérieur de lui pour l'envahir mais qu'il ne peut ni ne veut pas garder. Dans *Le Réel et le fantastique, Essai sur les limites du descriptible*, Alain Chareyre-Mejan use d'une citation de *Critique du Jugement* de Kant pour signifier toute la portée du terme « dégoût » et révéler son véritable enjeu :

⁵⁶⁵ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 107.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶⁷ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, op.cit., p. 126.

Le dégoût éjecte l'inassimilable, et c'est une affaire vitale que de pouvoir être dégoûté : « le dégoût, une incitation à se débarrasser de ce qu'on a absorbé par la voie la plus courte du canal alimentaire (vomir), a été donné à l'homme comme une impression vitale extrêmement forte, quand l'absorption peut être dangereuse pour son existence ».⁵⁶⁸

La révolte de l'être contre cette menace inassimilable s'exprime donc par son écœurement, car comme le rappelle Sophie Mantrant : « dans son essai sur l'abjection, Julia Kristeva souligne que, grâce au vomissement le sujet réaffirme l'unité de son corps face à cet entre-deux, ce mixte, cet ambigu qu'est l'abject. »⁵⁶⁹. Cependant, tout comme le souligne la suite de l'analyse de Sophie Mantrant, il est également possible d'interpréter ce mouvement d'excrétion comme une annonce proleptique et euphémisée de la mort car « dans son mouvement de rejet, le corps déjà se défait et l'on peut, me semble-t-il, voir dans le vomissement un symptôme de la liquéfaction du corps. »⁵⁷⁰. Le monstre fabriqué figurerait donc pour l'Homme qui lui est confronté, l'image d'un trop plein dont nous allons voir qu'il ne peut espérer se libérer véritablement que par la mort.

⁵⁶⁸ Alain Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique, Essai sur les limites du descriptible*, Editions de l'Université de Lille, p. 209. Kant, *Critique du Jugement*, Vrin, p. 142.

⁵⁶⁹ Sophie Mantrant, « La dissolution du corps dans *The Great God Pan* (1894) et « *Novel of the White Powder* » (1895) d'Arthur Machen », in *L'Imaginaire Médical dans le fantastique et la science-fiction*, Textes présentés par Jérôme Goffette et Lauric Guillaud, Paris : Bragelonne, coll. « Essais », 2011, pp. 77-89, p. 83.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

3.2.4. Le suicide comme remède libérateur

L'Homme une fois devenu le prisonnier de sa propre chair n'a d'autre choix pour tenter de s'extraire de l'abîme où sa transgression l'a fait sombrer que de s'évader par la mort. Nous allons à présent nous intéresser à la vague de suicides mise en scène dans *The Great God Pan* et tout particulièrement à la manière dont les gentlemen victimes d'Hélène ont choisi de mettre un terme à leur vie. Ainsi, au lendemain de sa soirée chez Mme Beaumont, un des noms d'emprunts utilisés par Hélène, le premier des cinq suicidés, Lord Argentine a été retrouvé par son valet :

*[...] when he knocked at the bedroom door at a quarter to nine as usual. He received no answer, and, after knocking two or three times, entered the room, and saw Lord Argentine's body leaning forward at an angle from the bottom of the bed. He found that his master had tied a cord securely to one of the short bedposts, and, after making a running noose and slipping it round his neck, the unfortunate man must have resolutely fallen forward, to die by slow strangulation.*⁵⁷¹

De même, concernant les autres suicidés nous relevons que tous ont quasiment suivi un mode opératoire identique, ainsi « *Lord Swanleigh was found one morning in his dressing-room, hanging from a peg affixed to the wall, and Mr. Collier-Stuart and Mr. Herries had chosen to die as Lord Argentine.* »⁵⁷². Quant au dernier gentleman, Crashaw, il a été retrouvé pendu à un arbre.

Avant d'étudier la symbolique de ces morts par strangulation et pendaison, nous nous intéressons aux cadres dans lesquels se déroulent ces suicides. Nous notons dans un premier temps que tous les gentlemen décident de se donner la mort dans l'intimité de la nuit. Une intimité qui pour quatre d'entre eux est redoublée par le lieu précis où sont retrouvés les corps, il s'agit de leur lit pour trois des gentlemen et de son cabinet de toilette pour le quatrième. Le cinquième suicidé est découvert quant à lui pendu à un arbre de son jardin.

⁵⁷¹ GGP, p. 96. « [...] ayant frappé deux ou trois fois à la porte, il entra dans la chambre de Lord Argentine et trouva son corps penché en avant d'un angle du lit. Il constata alors que son maître avait attaché soigneusement une corde à l'un des pieds du lit, et après y avoir fait un nœud coulant et se l'être passé autour du cou, s'était résolument jeté en avant et était mort de strangulation. » p. 1360.

⁵⁷² GGP, p. 96. « Lord Swanleigh fut trouvé un matin dans son cabinet de toilette, pendu à une cheville fixée dans la muraille, tandis que M. Collier-Stuart et M. Herries avaient choisi la mort de Lord Argentine. » p. 1360.

Ainsi, il apparaît que les gentlemen mettent un terme à leur vie dans des endroits qui permettent de révéler des aspects caractéristiques de la créature hybride, fille de Pan. En effet, l'arbre auquel se pend Crashaw fait écho à la nature sylvestre du monstre, de même, les lieux les plus intimes de la maison que sont le lit ou le cabinet de toilette nous mettent sur la voie de l'intériorité, car c'est bien de l'intérieur que la créature détruit ses proies. Ainsi, à travers la localisation des cinq suicidés nous percevons la véritable identité de cette descendante de Pan, de celui que James Hillman définit comme le dieu de la nature « intérieure » et de la nature « extérieure »⁵⁷³ et qu'il présente en ces termes :

Le récit principal de l'*Hymne homérique à Pan*, et celui que fait Kérényi dans *The Gods of the Greeks*, le montrent abandonné à la naissance par sa mère, une nymphe des bois, puis enveloppé dans une peau de lièvre par son père Hermès (cette paternité d'Hermès met l'accent sur la composante mercurielle de Pan) qui l'emporta sur l'Olympe où il fut accepté avec joie par tous (pan) les dieux. Il plut particulièrement à Dionysos. Ce récit situe Pan dans une configuration spécifique. Premièrement, il est enveloppé dans une peau de lièvre - animal surtout consacré à Aphrodite, à Eros, au monde bacchique et à la lune - ce qui suppose qu'il est investi de ces associations. Ce premier vêtement implique l'initiation à leur univers ; il a été adopté par ces structures de conscience. Deuxièmement, Hermès est son patron, ce qui confère à ses actions un aspect hermétique. Elles sont porteuses de messages. Elles sont des modes de communication, établissent des relations qui ont un sens. Troisièmement, la joie de Dionysos manifeste l'affinité qui les unit. Ces dieux fournissent donc à Pan une constellation archétypique dans laquelle nous devons nous attendre à le voir se manifester de façon privilégiée. [...] Car dans le gage d'amour que représentait le lièvre, se trouve cachée la nature frustrée et sauvage du dieu. Ce qui promettait douceur vire à la violence, et sous la tiède fourrure se cache le bouc. Et pourtant les dieux sourient à l'enfant aux pieds fourchus, le contemplent comme un don incomparable ; chacun d'eux se découvre une affinité avec lui. Pan les reflète tous.⁵⁷⁴

James Hillman souligne la dimension ambivalente de Pan et son caractère herméneutique qui permet à tous les dieux de se reconnaître en lui et de l'accepter. Ainsi, l'accueil de Pan par les dieux antiques constitue l'exact opposé de ce qui se passe entre le monstre fabriqué et l'Homme. Et si le rejet de la difformité est d'une telle intensité nous l'avons vu précédemment c'est parce que l'Homme ne cherche pas uniquement à écarter, à repousser la différence physique, il tente de

⁵⁷³ James Hillman, *Pan et le cauchemar*, Traduit de l'américain par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa en collaboration avec Monique Salzmann, Paris : Editions Imago, 1979, p. 116.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

se protéger d'un désir refoulé de voir [la variation visible] se réaliser, de voir son corps devenir à son tour difforme. De ce point de vue, il n'est plus étonnant que le monstre suscite des idées de contaminations et engage à ce point l'observateur.⁵⁷⁵

Nous allons maintenant nous intéresser à la portée symbolique de ces décès, nous percevons ainsi dans ces morts par strangulation ou par pendaison l'image du suicide en milieu carcéral, ce qui fait écho à notre précédente interprétation faisant du propre corps de ces hommes leur prison. Les gentlemen ont alors recours à la mort pour tenter d'échapper au monde de ténèbres que leur a dévoilé Hélène, à cet univers horrible qui les a contaminés et qu'ils portent désormais en eux sans pouvoir s'en débarrasser.

Le geste ultime de ces gentlemen rend évidemment compte de leur désespoir mais pas uniquement, il apparaît en effet qu'une seconde lecture obéissant à une perspective surdéterminée est envisageable. Dans la mesure où la condamnation à mort prononcée à l'issue d'un procès s'exécutait généralement sous la forme d'une pendaison, il est possible de percevoir dans le choix de ces hommes, l'aveu d'un sentiment de culpabilité. En choisissant de se donner la mort de cette manière en particulier, les gentlemen semblent se soumettre au pouvoir implacable d'une mystérieuse loi châtiante ceux qui ont pris connaissance du secret d'Hélène. La pendaison pourrait être alors l'instrument nécessaire à la pénitence, la sanction pour avoir accédé à un monde interdit et s'être risqué à observer les ténèbres. Ainsi, la seule manière de mettre un terme à l'excitation infernale qui oppresse et étouffe, est donc de littéralement se couper le souffle. Les gentlemen n'auraient donc d'autre choix que de se serrer autour du cou le nœud de leur culpabilité pour tenter d'étrangler leurs angoisses et leurs désirs inavouables.

La fin du *Faiseur d'hommes et sa formule* offre également un éclairage particulier sur la symbolique du pendu lors de l'épisode apocalyptique. Tandis que les flammes s'emparent de l'île et que la majorité des habitants ont succombé aux explosions successives ou aux gaz asphyxiants, le chef des Purs et ses compagnons pénètrent dans la Résidence pour tenter de sauver la femme de Maurice et c'est alors qu'ils assistent à un monstrueux spectacle. En effet, tandis qu'ils observent l'étendue du carnage, ils découvrent cette scène qu'ils jugent encore plus horrible :

⁵⁷⁵ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op.cit., p. 107.

Dans un recoin d'arche, tout contre la *ménagerie* dont les cages n'exhalaient plus que de faibles gémissements, un corps se balançait dans le vide, attaché par le cou au câble de la cloche. Une autre forme humaine accroupie par terre, à l'orientale, tirait le pendu par les pieds, se laissait soulever de terre par la force ascensionnelle de la cloche et retombait assise ensuite, pouffant et grognant de plaisir à l'ouïe du glas produit par la faible traction.⁵⁷⁶

Ce monstrueux duo est constitué du portier, qui ne supportant pas de vivre au milieu de ce charnier a préféré se pendre, et de l'homme-fossile qui a profité de la cohue générale pour se libérer de sa cage. Le mouvement régulier de balancier que ce dernier impulse au pendu accroché à la cloche crée ainsi un son répétitif et monotone, qui lui est source de plaisir. Il semble alors que ce rythme heurté du tocsin dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule* puisse figurer une sorte de litanie au même titre que la loi déclamée par les monstres dans *The Island of doctor Moreau*. Afin d'illustrer notre propos il est nécessaire de citer l'épisode de l'exploration de l'île au cours duquel Prendick assiste à une étrange cérémonie mettant en scène trois créatures hybrides :

*They swayed their heads and shoulders from side to side. The speaker's words came thick and sloppy, and though I could hear them distinctly I could not distinguish what he said. He seemed to me to be reciting some complicated gibberish. Presently his articulation became shriller, and spreading his hands he rose to his feet. At that the others began to gibber in unison, also rising to their feet, spreading their hands and swaying their bodies in rhythm with their chant. [...] ; a kind of tune crept into their rhythmic recitation, and a refrain, " Aloola," or "Balloola," it sounded like. Their eyes began to sparkle, and their ugly faces to brighten, with an expression of strange pleasure.*⁵⁷⁷

Il semble donc que le plaisir ressenti à la fois par l'Homme-fossile dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule* et par les hybrides de *The Island of doctor Moreau* ait une origine commune, il naît de la répétition de sons stridents (tocsin, cris) mêlés à un mouvement de pendule comme l'indique l'emploi du verbe « balancer » (« *swayed* », « *swaying* »). D'ailleurs, lorsque plus tard Prendick prendra lui-même part à une de ces cérémonies, il rendra compte à nouveau de ce balancement rituel capable d'insuffler à l'assemblée une sorte de transe : « *A kind of*

⁵⁷⁶ FHF, p. 262.

⁵⁷⁷ IDM, pp. 50-51. « Ils balançaient de gauche à droite leur tête et leurs épaules. Les mots me parvenaient embarrassés et indistincts ; je pouvais les entendre nettement sans pouvoir en saisir le sens. Celui qui parlait me semblait réciter quelque baragouin inintelligible. Bientôt il articula d'une façon plus aiguë et, étendant les bras, il se leva. Alors les autres se mirent à crier à l'unisson, se levant aussi, étendant les bras et balançant leur corps suivant la cadence de leur mélodie. [...] ; une sorte de mélodie se mêlait à leur récitation rythmique, ainsi qu'un refrain qui devait être : *Aloua* ou *Baloula*. Bientôt leurs yeux étincelèrent et leurs vilaines faces s'animèrent d'une expression d'étrange plaisir. » pp. 220-221.

*rhythmic fervour fell on all of us ; we gabbled and swayed faster and faster, repeating this amazing Law »*⁵⁷⁸.

Les principes de leur loi répétés de plus en plus vite se transforment alors en un charabia inintelligible, de cette manière les mots prononcés perdent leur signifié pour devenir de simples sons prononcés sur un rythme syncopé. La série d'interdictions psalmodiée par le groupe se métamorphose donc en une mélodie lancinante qui les transporte vers un ailleurs étrange.

Ainsi, la mélopée entraînante et entêtante mêlée à un déplacement immobile d'avant en arrière constituent un rite hypnotique, figurant l'instrument nécessaire pour susciter un délire extatique et permettre à Prendick de sortir de son propre corps pour entrer dans un autre monde :

*As they did so, they swayed from side to side in the oddest way, and beat their hands upon their knees ; and I followed their example. I could have imagined I was already dead and in another world. That dark hut, these grotesque dim figures, just flecked here and there by a glimmer of light, and all of them swaying in unison and chanting, [...]*⁵⁷⁹

En dépit de ses réticences de départ, et comme nous l'avons vu dans une précédente partie, Prendick finira par reconnaître l'emprise de ce rite sur lui-même, même s'il tente de l'amoindrir en soulignant l'aspect superficiel de cette contagion (« *Superficially the contagion of these brutes was upon me* »⁵⁸⁰). L'extase collective a donc bien été atteinte par la répétition de mouvements rythmiques et de vociférations rituelles. Il a été impossible au jeune homme de ne pas succomber à l'atmosphère fiévreuse de cette hutte obscure, nous pouvons alors considérer que Prendick prend malgré lui part à cet étrange cérémonial, comme cela semble être également le cas du portier dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule*.

Il est intéressant en effet de remarquer que même si d'un premier abord le portier peut apparaître comme la victime d'une horrible manipulation orchestrée par l'Homme-fossile, nous allons démontrer que la situation n'est pas si simple. Il est ainsi important de percevoir dans le balancement de ce corps attaché à une cloche plus que l'image d'un cadavre

⁵⁷⁸ IDM, p. 74. « Une sorte de ferveur rythmique s'empara de nous tous ; avec un balancement et un baragouin de plus en plus accélérés, nous répétâmes les articles de cette loi étrange. p. 250.

⁵⁷⁹ IDM, p. 73. « En articulant les mots, ils se balançaient de côté et d'autre, frappant leurs cuisses, et je suivis leur exemple. Je pouvais m'imaginer que j'étais mort et déjà dans un autre monde en cette hutte obscure, avec ces personnages vagues et grotesques, tachetés ici et là par un reflet de lumière, tous se balançant et chantant à l'unisson » p. 249.

⁵⁸⁰ IDM, p. 74. « Superficiellement, je subissais la contagion de ces brutes, [...] » p. 250.

mué en instrument de musique. D'ailleurs, il est nécessaire de préciser que le portier a lui-même choisi de se pendre à la cloche, il « avait trouvé ce moyen de concilier son farouche respect d'ex-militaire pour la consigne avec on ne sait quel point d'honneur dément lui défendant de continuer à vivre parmi tant de cadavres »⁵⁸¹. De cette manière il pourrait sonner à jamais le tocsin, même après son décès.

Le pendu et l'Homme-fossile partagent donc bien le même objectif qui est de faire entendre le son de la cloche, de rythmer ainsi le chaos environnant au-delà de la mort. L'homme-fossile n'apparaît donc plus comme le seul responsable de ce spectacle horrible, le portier semble plutôt être devenu son complice involontaire, comme le laisse envisager l'allusion à son « rire sarcastique » dans le portrait suivant :

Il était hideux à voir, les yeux saillis hors des orbites, le nez à demi carbonisé, un rire sarcastique aux lèvres, le front entaillé d'une balafre rouge d'où le sang s'échappait en nappe, poissait sa tignasse, lui tatouant le visage de zébrures à l'ocre rouge.⁵⁸²

L'horreur de la séquence procède évidemment de la vision de ce visage meurtri mais pas uniquement, car si ce spectacle terrifie, c'est par la mise en scène d'une proximité dérangeante entre la vie et la mort. En effet, le spectateur est horrifié par l'impression de vie qui se dégage du supplicié, de ce cadavre mis en mouvement, dont les yeux exorbités semblent projeter un regard aveugle sur le spectateur. De même, dans *The Surgeon's Experiment*, le monstre fabriqué terrifie parce qu'il reste coincé dans un état intermédiaire, il a perdu son statut d'individu et même sa tête en devenant simple chair entre les mains du vieux chirurgien pourtant la mort n'est pas venue, au contraire son énergie vitale a été décuplée. Et c'est cet acharnement de la vie dans ce corps mutilé qui est insupportable.

A la lecture du précédent extrait du *Faiseur d'hommes et sa formule* nous percevons également une amplification de l'image de la déchirure, car même si le portier ne porte qu'une balafre au front, il semble pourtant que sa face tout entière soit déchirée comme l'indique l'emploi du terme « zébrures ». En effet, il apparaît que le sang se déversant de cette seule blessure a parcouru le visage en formant différentes traînées, donnant ainsi l'illusion d'entailles démultipliées. De même, il ressort une certaine vigueur de ce sang abondant qui « s'échappait en nappe », transformant la face du portier en plaie béante d'où s'écoule la vie. Une vie qui paraît vouloir s'obstiner dans ce corps devenu cadavre comme le laisse suggérer

⁵⁸¹ FHF, pp. 262-263.

⁵⁸² FHF, p. 263.

les images du liquide visqueux qui s'accroche à la peau pour la tatouer d'ocre rouge, et de ce sang qui poisse les cheveux.

Nous pouvons également interpréter la représentation du portier suspendu oscillant dans un mouvement incessant d'avant en arrière, en tant que personnification du revenir. Le pendu se balançant dans les airs se retrouve ainsi coincé au dessus de l'abîme, sa posture pourrait alors mimer de manière allégorique le rappel d'un passé qui revient continuellement nous hanter.

De même, il est possible d'envisager cette scène de bercement lugubre comme un retour à l'état d'impuissance de l'*infans* à ce moment où le nouveau-né est entièrement dépendant de l'Autre. Le corps sans vie du portier s'abandonnant passivement à l'impulsion de l'Homme-fossile pourrait ainsi convoquer l'image du bercement d'un mort-né.

De plus, il est possible d'envisager cette scène à travers le prisme fantasmatique et l'observation de ce va-et-vient constant du pendu dans le vide pourrait ainsi laisser entrevoir l'image fantasmée d'une scène originaire cosmique. En accord avec cette hypothèse de lecture, il est avant tout nécessaire de vérifier si nous retrouvons bien ici les acteurs principaux du triangle familial : père-mère-enfant.

Il nous semble que les trois protagonistes du scénario original sont bien présents mais de manière déguisée, ainsi le portier figurerait logiquement l'élément masculin trouant de sa présence l'élément féminin, la nuit, sous les yeux du troisième protagoniste, l'Homme-fossile. Nous devinons donc sous les traits de ce dernier la figure de l'enfant observateur. D'ailleurs, il est ici important de signaler que l'identification de l'Homme-fossile à un enfant est confortée par une remarque précédant de peu l'arrivée des Purs. En effet, avant même d'assister au spectacle horrible du pendu et de son acolyte monstrueux, le tocsin s'est fait entendre, et à l'écoute de ce son lent et amolli s'est établie cette comparaison : « comme si la cloche eût été tirée par une main d'enfant »⁵⁸³.

Le spectacle du portier suspendu dans le vide qui s'offre au regard de l'Homme-fossile pourrait donc s'interpréter comme une représentation symbolique de la scène primitive. Dans la mesure où nous adoptons une vision fantasmatique de cette séquence, il est donc possible de percevoir à travers le pendu se balançant dans le vide, une sorte de représentation sublimée du coït parental. L'Homme-fossile plongé dans une sorte de transe

⁵⁸³ FHF, p. 261.

extatique, et n'émettant que des sons inarticulés⁵⁸⁴ semblables au mugissement sourd des possédés en état de crise, assisterait donc à une relecture fantasmée de la scène primordiale. Suivant une relation de substitution, caractéristique du fantasme, entre le portier et le membre viril, nous retrouvons donc à travers cette scène du pendu, un symbole phallique allant et venant au sein des profondeurs nocturnes au son des « faibles gémissements »⁵⁸⁵ émis par la ménagerie et des grognements de plaisir de l'Homme-fossile.

Ainsi, nous avons vu que le phénomène de contamination peut se laisser deviner en partie sous couvert des scènes de transe rituelle auxquelles assiste Prendick dans *The Island of doctor Moreau*, ou rester nimbé d'un mystère impénétrable comme dans *The Great God Pan* où rien n'est mentionné sur les obscures distractions qui plongent les convives d'Hélène dans un état second. La victime du monstre est condamnée à perdre son identité propre au cours du processus d'identification qui fabrique du même. Et une fois la contamination effectuée, il n'est plus possible de l'enrayer, rien ne peut mettre un terme à l'involution dégénérative si ce n'est la mort.

⁵⁸⁴ FHF, « pouffant et grognant de plaisir à l'ouïe du glas », p. 262.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

3.3. Retour au limon primordial

L'étude de notre corpus centré sur le monstre fabriqué à partir de véritable chair, nous a permis de nous intéresser à la portée mystérieuse de la matière. En effet, la prise de conscience que « [...] la matière est en réalité aussi terrifiante et inconnue que l'esprit, la science en est encore à piétiner sur le seuil et ne fait guère qu'entrevoir les merveilles qui se trouvent à l'intérieur. »⁵⁸⁶, explique que ces œuvres n'ont cessé de vouloir combler

un désir irrésistible de percer les profondeurs du temps et de l'espace, d'atteindre les limites et le commencement de l'univers visible, et, en particulier, de découvrir le fondement ultime de la substance et l'état germinal de la matière vivante.⁵⁸⁷

Car en définitive : « La matière, la substance, représentent l'*origine absolue* le commencement de toutes choses : cosmos, vie, esprit. »⁵⁸⁸.

Lors des descriptions des créatures monstrueuses nous notons d'ailleurs que cette obsession pour la matière transparaît notamment dans le choix des qualificatifs, ainsi les monstres sont très souvent assimilés à des masses informes. A titre d'exemples, nous pouvons citer les extraits suivants issus de chacune des œuvres du corpus :

*[...], when I saw the filthy mass that moved and talked, [...].*⁵⁸⁹

Ma 9ème expérience est la plus mauvaise de toutes. Ce perfectionnement n'était qu'une absurdité rétrograde. Et je n'ai jamais rien vu de plus affreux que la fongosité flasque et gluante que j'ai retirée du bain.⁵⁹⁰

*[...]; huge, awkward, shapeless ; a squirming, lurching, stumbling mass, completely naked.*⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Arthur Machen, « Le Cachet noir », [*The Black Seal*], in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Traduit de l'anglais par Jacques Parsons, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, pp. 19-95, p. 55.

⁵⁸⁷ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard, 1991, coll. « Folio Essais », p. 77.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ F, p. 147. « [...], dès que je découvrais la masse odieuse qui se mouvait et parlait, [...]. » p. 205.

⁵⁹⁰ LS, p. 231.

*[...] he seemed to swell – his face became suddenly black, and the features seemed to melt and alter – [...]*⁵⁹²

*[...] and I saw with a quivering disgust that it was like the face of neither man nor beast, but a mere shock of grey hair, with three shadowy overarchings to mark the eyes and mouth.*⁵⁹³

*the hideous form upon the bed, changing and melting*⁵⁹⁴

Je n'avais plus sous les yeux maintenant qu'une masse tremblotante, plissée, verdâtre, secrétant une humeur visqueuse à odeur forte.⁵⁹⁵

Les êtres vivants, qu'ils aient été humains ou animaux avant l'intervention des savants fous, ne constituent désormais plus qu'un amas de matière soumise aux mains modelantes de leurs fabricateurs. Le docteur Moreau l'affirme d'ailleurs clairement : « *These creatures you have seen are animals carven and wrought into new shapes. To that, to the study of the plasticity of living forms, my life has been devoted.* »⁵⁹⁶. Dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, nous notons que la grande malléabilité de la chair est également évoquée à travers l'image d'une enveloppe dont il est aisé de se dépouiller :

*[...] a side light began to shine upon the subject from the laboratory table. I began to perceive more deeply than it has ever yet been stated, the trembling immateriality, the mist-like transience, of this seemingly so solid body in which we walk attired. Certain agents I found to have the power to shake and to pluck back that fleshly vestment, even as a wind might toss the curtains of a pavilion.*⁵⁹⁷

De même, nous allons voir que la « plasticité des formes vivantes » est d'autant plus prégnante lorsque nous assistons, comme c'est notamment le cas dans *The Great God Pan* et

⁵⁹¹ SE, p. 227. « [...] : quelque chose d'épais, de grossier, de difforme, une masse trébuchante, chancelante, grouillante, complètement nue. » p. 130.

⁵⁹² JH, p. 166. « [...] il me parut se dilater... sa face devint brusquement noire et ses traits semblèrent se fondre et se modifier [...] » p. 678.

⁵⁹³ IDM, p. 75. « [...] je vis, avec un frisson de dégoût, qu'il n'avait figure ni d'homme ni de bête, mais une masse de poils gris avec trois arcades sombres indiquaient la place des yeux et de la bouche. » p. 252

⁵⁹⁴ GGP, p. 115. « [...] cette forme transformée sur le lit, fondante [...] » p. 1372.

⁵⁹⁵ FHF, p. 51.

⁵⁹⁶ IDM, p. 89. « Ces créatures, que vous avez vues, sont des animaux taillés et façonnés en de nouvelles formes. A cela - à l'étude de la plasticité des formes vivantes - ma vie a été consacrée. » p. 269.

⁵⁹⁷ JH, p. 174. « [...] un rayon inattendu jailli de mes expériences de laboratoire vint peu à peu illuminer la question. Je commençai à percevoir, plus vivement qu'on ne l'a jamais fait, l'instable immatérialité, la fugacité nébuleuse, de ce corps en apparence si solide dont nous sommes revêtus. Je découvris que certains agents ont le pouvoir d'attaquer cette enveloppe de chair et de l'arracher ainsi que le vent relève les pans d'une tente. » p. 680.

Le Faiseur d'hommes et sa formule, au processus de métamorphose des créatures monstrueuses. Ainsi, dans l'œuvre d'Arthur Machen, le docteur Matheson qui a assisté à la mise à mort d'Hélène la décrit en ces termes :

*Though horror and revolting nausea rose up within me, and an odour of corruption choked my breath, I remained firm. I was then privileged or accursed, I dare not say which, to see that which was on the bed, lying there black like ink, transformed before my eyes. The skin, and the flesh, and the muscles, and the bones, and the firm structure of the human body that I had thought to be unchangeable, and permanent as adamant, began to melt and dissolve. I know that the body may be separated into its elements by external agencies, but I should have refused to believe what I saw. For here there was some internal force, of which I knew nothing, that caused dissolution and change.*⁵⁹⁸

L'odeur de la corruption dont il est ici question permet de renvoyer à une image tout à fait éclairante pour notre analyse, celle de la pourriture, telle qu'elle a été définie par Julia Kristeva c'est-à-dire comme le « lieu privilégié du mélange, de la contamination de la vie par la mort, de l'engendrement et de la fin. »⁵⁹⁹. En effet, de manière paradoxale nous percevons dans la description de cette agonie une impression de vitalité hors du commun. Nous relevons d'ailleurs qu'il y est explicitement fait mention dans la dernière phrase du paragraphe grâce à l'expression « *some internal force* », ainsi que dans la citation suivante où il est question du « *principle of life* » :

*Here too was all the work by which man had been made repeated before my eyes. I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited. Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed.*⁶⁰⁰

Le monstre qui vit ses derniers instants sur terre subit donc des transformations successives, réitérant en l'inversant le parcours de l'humanité. Sous les yeux du docteur Matheson se joue

⁵⁹⁸ GGP, p. 110. « Quoiqu'une nausée de révolte me vint, et presque suffoqué par l'odeur de la corruption, je demeurai ferme, privilégié ou maudit je ne sais, à voir ce qui gisait là, noir comme l'encre et qui se transformait devant mes yeux. La peau, la chair, les muscles et les os, et la ferme structure du corps humain, tout ce que j'avais jugé jusque-là aussi invétéré, aussi permanent que le diamant, commença de fondre et de se dissoudre. Je savais que des agents extérieurs pouvaient ramener ce corps à ses éléments, mais j'eusse refusé de croire ce que je voyais maintenant, car il y avait là une force interne dont je ne savais rien et qui ordonnait la dissolution et la métamorphose. » p. 1369.

⁵⁹⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, op.cit., p. 174.

⁶⁰⁰ GGP, pp. 110-111. « Ici, se répéta devant moi tout l'effort dont l'homme est issu. Je vis la chose vaciller de sexe à sexe, se disjoindre et s'unifier à nouveau ; je vis le corps revenir aux bêtes dont il procède, et ce qui était au sommet des êtres descendre jusqu'aux bas-fonds, jusqu'aux abîmes. Mais le principe de la vie, qui crée l'organisme, demeurait stable cependant sous les transformations de la forme. » p. 1369.

alors un processus de dégénérescence qui correspond à une remontée de l'échelle de l'évolution comme l'indique la fin de son rapport :

*I watched, and at last I saw nothing but a substance as jelly. Then the ladder was ascended again... [here the MS. is illegible] ...for one instant I saw a Form, shaped in dimness before me, which I will not farther describe. But the symbol of this form may be seen in ancient sculptures, and in paintings which survived beneath the lava, too foul to be spoken of... as a horrible and unspeakable shape, neither man nor beast, was changed into human form, there came finally death.*⁶⁰¹

Nous notons ainsi qu'il se produit chez Arthur Machen une évolution à rebours où cours de laquelle Hélène remonte jusqu'aux origines de l'humanité en passant notamment par le stade animal, illustrant alors de manière indiscutable le rapport de continuité révélé par Darwin entre l'Homme et la Bête.

De plus, nous remarquons aussi et surtout, que pendant un instant, la créature monstrueuse prend la forme d'une substance gélatineuse (« *a substance as jelly* ») et refait donc brièvement partie du bios primitif. Il est important de signaler que cette régression à l'antériorité primordiale sous la forme d'une matière visqueuse est également mise en scène dans *Le Faiseur d'Hommes et sa formule*, notamment lorsque Maurice fend en deux un Immonde avec sa hache lors de sa première expédition dans l'île :

La vie toutefois était loin d'avoir abandonné le monstre, car tandis que je me penchais sur lui avec un mélange d'épouvante, de dégoût et de je ne sais quelle indicible pitié, je pus discerner, dans l'épaisseur diaphane des cellules sous-jacentes, un intense courant circulatoire. Bien mieux, sous l'effet de ces ondes internes, je le vis se décomposer, se métamorphoser, comme si sa substance parcourait à rebours quelques-unes des étapes de sa propre évolution. Elle revêtit successivement la forme d'un reptile, puis celle d'un poisson, enfin celle d'une méduse dont les feuillets invaginés finirent par se dissoudre dans la masse protoplasmique. Et il ne resta plus qu'une flaque de gelée informe, incolore, qui se mit à progresser insensiblement à travers la jungle, dans la direction de la mer sans doute.⁶⁰²

De même, l'exploration du Val-Immonde motivé par le désir d'Yvonne de surprendre « [...] les habitants du Val dans leurs petites occupations intimes et familières. »⁶⁰³, va permettre au

⁶⁰¹ GGP, p. 111. « Je regardais toujours : bientôt je ne vis plus rien qu'une substance pareille à de la gélatine. Et puis, l'échelle fut remontée à nouveau... (*Ici le manuscrit est illisible pendant plusieurs lignes*)... un instant je vis une forme obscurément figurée devant moi, que je ne veux pas décrire. Mais le symbole en peut être retrouvé en d'anciennes statues et dans ces peintures qui ont survécu sous la lave, trop infâmes pour en dire plus long...Et l'indicible apparence, homme et bête, reprit forme humaine, et la mort vint enfin. » pp. 1369-1370.

⁶⁰² FHF, pp. 51-52.

⁶⁰³ FHF, p. 79.

couple d'assister à la quintessence de la viscosité de ces créatures lors de la scène la plus intime qui soit, celle de l'accouplement :

Au seuil d'une autre tanière deux falotes créatures se dandinaient face à face. Elles se rapprochèrent l'une de l'autre, et il y eut entre elles un moment d'hésitation, de solennel émoi, que traduisaient les trépidations grotesques de leurs tentacules. Puis, elles s'unirent, et, à travers l'emmêlement des membres diaphanes nous discernâmes leurs deux corps conjugués, soudés bout à bout, et qui, matériellement, n'en formaient plus qu'un seul.⁶⁰⁴

Face à ce spectacle qu'il juge prodigieux, Maurice ne peut réprimer son envie de réitérer l'expérience opérée précédemment, et il porte ainsi à nouveau un coup de hache qui « [fend] la masse gélatineuse du haut en bas. »⁶⁰⁵. Nous pouvons interpréter ce geste comme la volonté de percer le secret de la création de la vie. Il est probable en effet qu'en tranchant ces corps d'Immondes si inextricablement unis qu'ils ne forment plus qu'un, Maurice tente de manière inconsciente de découvrir, de mettre au jour, la scène première, celle qui

[...] est invisible, inaccessible. Nul n'y a accès puisque dix mois lunaires l'en distancent à jamais. Aucun homme ne peut entendre le cri à l'instant où la semence qui le fait s'épanche. Lors de ce cri, cette semence est encore hasardeuse. La scène invisible est toujours inventée. Elle est la mise en scène des éléments disjoints et individualisés qui lui succèdent. Elle est ce qui donne forme à l'informe, ce qui procure une image de l'absence d'images, une représentation de l'irreprésentable entrée en scène, ou entrée en matière, avant l'origine, avant la conception et avant la naissance (puisque chez l'homme coït, conception, origine, naissance sont ségrégés au cours du temps).⁶⁰⁶

De plus, nous pouvons interpréter la destruction de ce corps personnifiant le coït primordial, comme une métaphore de l'union érotique poussée à son extrême, la fusion des amants figurant ici l'informe et la liquéfaction.

Nous devons également signaler que *Le Faiseur d'hommes et sa formule* fait aussi état d'une fusion à plus grande échelle lors de l'attaque du couple. Ainsi, après avoir mis un terme à la copulation d'un couple d'Immondes, Maurice et Yvonne ont été pris en chasse :

Non que nous eussions réellement peur des monstres, mais nous redoutions, - ma femme surtout -, leur contact visqueux et puant. Cependant l'atroce charivari se rapprochait de minute en minute. Bien que nous fussions hors d'haleine, et trempés de sueur, nous nous mîmes à courir, scrutant au passage les moindres saillies du roc.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ FHF, pp. 84-85.

⁶⁰⁵ FHF, p. 84.

⁶⁰⁶ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., pp. 208-210.

⁶⁰⁷ FHF, pp. 87-88.

La crainte du contact avec ces créatures visqueuses qui est ici exprimée semble correspondre à l'analyse de Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le néant*, où il déclare à propos du visqueux :

« C'est une activité molle, baveuse et féminine d'aspiration, il vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrait m'attirer. Il y a comme une fascination tactile du visqueux. Je ne suis plus le maître d'arrêter le processus d'appropriation. Il continue. »⁶⁰⁸

Nous notons que ce « processus d'appropriation » est pleinement ressenti par Maurice, lorsque qu'il se retrouve désarmé par l'homme-fossile, et par conséquent impuissant face au grouillement des monstres :

Tout le ravin maintenant moutonnait et grouillait, envahi par des légions de ces êtres écoeurants qui accouraient sans savoir, sans comprendre, obéissant peut-être à cette poussée instinctive, panique, qui déjà au temps des batailles animales pour la possession du sol, dut grouper les êtres de même race pour les conduire ensemble au salut ou à la destruction. L'air était devenu suffoquant, irrespirable, et la nuée des monstres continuait, le flot des nouveaux venus déferlant sans trêve à l'entrée de la gorge. Chaque sentier là-haut devait les dégorger par centaines.⁶⁰⁹

Toute la meute infâme se rue sur nous avec des cris sauvages, un pullulement de rats humains, et déjà je sens sur ma peau leur contact gluant et fétide. Des tentacules sournois palpent mes vêtements, me ventousent la peau, s'incrument autour de mes membres, d'autres, fouettant l'air, cherchent à nous saisir par le cou, par les cheveux.⁶¹⁰

Nous relevons l'emploi de termes caractérisant à la fois la multiplicité et l'unité des Immondes : « moutonnait et grouillait », « légions », « grouper », « ensemble », « nuée », « centaines », « meute », « pullulement ». Nous remarquons également que l'emploi de l'image de l'eau (« le flot des nouveaux venus déferlant ») pour évoquer l'éboulement de chair monstrueuse dans le ravin, permet d'intensifier la menace d'engloutissement, dans la mesure où cet élément « [...] dissout plus complètement. [L'eau] nous aide à mourir totalement. »⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Cité par Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Editions Corti Les Massicotés, 2004, p. 113.

⁶⁰⁹ FHF, pp. 90-91.

⁶¹⁰ FHF, p. 93.

⁶¹¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 2003, p. 107.

De plus, il est nécessaire d'ajouter que la « flaque énigmatique de Bathybius, gelée vivante, impérissable, [...] »⁶¹² dont il est question dans *Le Faiseur d'hommes et sa formule* n'est pas sans rappeler cette masse poisseuse qu'est devenu Francis Leicester au terme de sa métamorphose :

*There upon the floor was a dark and putrid mass, seething with corruption and hideous rottenness, neither liquid nor solid, but melting and changing before our eyes, and bubbling with unctuous oily bubbles like boiling pitch. And out of the midst of it shone two burning points like eyes, and i saw a writhing and stirring as of limbs, and something moved and lifted up what might have been an arm.*⁶¹³

Arthur Machen dépeint ici le monstre sous sa forme la plus abjecte, c'est-à-dire une créature informe et visqueuse en plein processus de mutation comme nous l'indique les verbes d'action conjugués « *seething* », « *melting* », « *changing* », « *bubbling* », « *burning* ». L'abjection naît de cette union oxymorique intolérable du vivant et du mort, de la remise en cause des limites qui permet à un corps en décomposition, une « masse putride » de se mouvoir. De même, nous pouvons ajouter que ce spectacle abominable de la liquéfaction de corps convoque le souvenir de la conclusion de la nouvelle de Poe intitulée « La vérité sur le cas de M. Valdemar »⁶¹⁴, où le héros éponyme, après être resté mort sous hypnose pendant sept mois et alors que l'hypnotiseur essaie de le réveiller, se décompose brusquement :

Comme je faisais rapidement les passes magnétiques à travers les cris de « Mort ! mort ! » qui faisaient littéralement explosion sur la langue et non sur les lèvres du sujet, — tout son corps, — d'un seul coup, — dans l'espace d'une minute, et même moins, — se déroba, — s'émietta, — se *pourrit* absolument sous mes mains. Sur le lit, devant tous les témoins, gisait une masse dégoûtante et quasi liquide, — une abominable putréfaction.⁶¹⁵

Ainsi, notre corpus en mettant en scène l'altération du corps, confronte l'Homme au monstre, c'est-à-dire au reflet de son propre cadavre puisque

⁶¹² FHF, p. 279.

⁶¹³ *The Novel of the White Powder, op.cit.*, p. 55, « Là, sur le sol, il y avait une masse sombre et putride, foisonnant d'une hideuse pourriture, ni liquide ni solide, se dissociant et changeant d'aspect sous nos yeux, bouillonnant en faisant des bulles huileuses et gluantes comme la poix en fusion. Au milieu brillaient deux points incandescents ressemblant à des yeux, je vis des contorsions, une vague agitation comme s'il y avait eu des membres, quelque chose bougea et se leva qui avait peut être été un bras. » p. 180

⁶¹⁴ Cette nouvelle a fait l'objet d'une analyse de Roland Barthes intitulée : « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Œuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens, 1972-1976*, Paris : Le Seuil, Tome IV, 2002.

⁶¹⁵ Edgar Allan Poe, « La Vérité sur le cas de M.Valdemar », in *Histoires extraordinaires*, [1856], Traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Editions Michel Lévy Frères, 1869, pp. 337-352.

[En note] « Selon Louis-Vincent Thomas, anthropologue spécialiste de la mort, « le monstre le plus répugnant et le plus agressif qui métamorphose les choses les plus belles en horreurs insupportables, c'est bien le cadavre en décomposition »⁶¹⁶.

Et il apparaît alors que seule la mort pourra nous conduire « [...] à la révélation, engendrant l'ultime métamorphose du monstre irréconcilié que nous sommes. »⁶¹⁷.

Le récit du monstre fabriqué constituerait alors une tentative pour découvrir les Origines qui se solde par un retour au sein de la *materia prima et massa confusa*, là où la vie et la mort se mêlent en abolissant toute distinction entre les sexes, entre l'homme et la bête, entre le dedans et dehors. Il faudrait alors lire dans la description des chairs en putréfaction, le chaos sanguinolent primordial dont l'humanité s'est extraite.

⁶¹⁶ Louis-Vincent Thomas, *Les Chairs de la mort*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2000, p. 472. Cité par Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op.cit.*

⁶¹⁷ André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, *op.cit.*, p. 130.

CONCLUSION GENERALE

Le monstre fabriqué a constitué le sujet de cette thèse, dans les deux sens du terme, à la fois comme thème et comme personnage principal détenteur des secrets de l'écrivain. Grâce à l'intérêt porté à cette figure emblématique nos travaux ont pu se construire sur l'étude d'une écriture plurivoque et symbolique, riche d'une multitude d'interprétations dont il est impossible d'épuiser le champ des possibles. Nous avons tenté de mettre au jour quelques-unes des significations latentes de notre corpus polysémique en croisant une lecture textanalytique et mythocritique, et pour ce faire nous nous sommes employés à poser sur le texte un regard désirant toujours en quête d'une autre image, cachée derrière celle que l'auteur a choisi de mettre délibérément sous les yeux de son lecteur.

Au départ on a voulu démontrer que les œuvres de notre corpus pouvaient être rassemblées sous une même égide, celle du mythe du monstre (dé)formé par et dans l'écriture littéraire. En effet, nous avons vu que *Frankenstein* obéissait aux critères du mythe littéraire tels qu'ils ont été définis par André Siganos et Véronique Gély, et qu'il pouvait être considéré comme le texte fondateur d'une lignée littéraire. L'étude conjointe de cet hypotexte et de ses réécritures nous a ensuite permis d'émettre une hypothèse sur la structure interne du mythe du monstre fabriqué et de proposer un mode opératoire fondé sur un découpage séquentiel résumé à ce syntagme minimal : *un monstre, engendré dans le secret par l'hybris transgressif d'un homme, provoque le chaos*. Nous avons ainsi œuvré à l'appréhension d'une forme déformante, une construction destructrice, donc éminemment paradoxale, conflictuelle.

Le mythe du monstre fabriqué, en constituant le récit d'une tentative ratée de recreation de l'Homme, plaçait logiquement le procédé narratif de répétition, - notamment sous la forme du processus de l'emboîtement et de la figure du double -, au centre de notre corpus et tout particulièrement dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* et *Le Singe*. En effet, en cherchant à s'approprier et à maîtriser l'inaccessible déjà là des Origines ces œuvres n'ont d'autre possibilité que de répéter une histoire antérieure au moyen d'un scénario déjà connu.

On a également souligné que les dates de publication de ces œuvres traitant du monstre fabriqué appartiennent à une période troublée, correspondant au moment de la transition entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle. Le tournant du siècle caractérisé par

l'angoisse/la nostalgie de la fin d'un ou du monde et l'appréhension/l'espoir d'une modernité incertaine offre l'environnement idéal à l'émergence de ces textes qui traitent d'une transgression dont la science est l'instrument. Nous avons vu en effet que les progrès vertigineux impulsés par l'industrialisme et le positivisme n'ont pas effacé l'inconnu, l'impensé, mais ont révélé plutôt de nouveaux angles morts de la connaissance.

De plus, l'évolutionnisme révélant la parenté animale de l'Homme ainsi que la théorisation de l'inconscient par Freud ont sérieusement mis à mal les convictions anthropocentristes. Nous avons d'ailleurs montré que grâce aux hybrides fabriqués dans *The Island of Doctor Moreau*, Herbert George Wells mettait clairement en exergue la porosité des limites entre l'être humain et la bête. La mise en déroute des certitudes du scientisme associée à l'imaginaire fin de siècle, hanté par la peur de la dégénérescence, a trouvé alors le moyen parfait pour s'exprimer dans ces récits où des démiurges inconscients désireux de créer une nouvelle humanité ne fabriquent finalement que des monstres.

Le savant apparaît alors comme un bricoleur excentrique aussi inquiétant que les sorciers et mauvais esprits de la culture pré-industrielle. Car cette volonté de retrouver la période béatifique des origines n'est pas sans risque, comme tend à l'indiquer le portrait du fabricant. En effet, ce personnage marginal obsédé par sa *libido sciendi* au point d'exercer sa violence hubristique sur des innocents, prouve que la quête du primordial mène généralement aux confins de la folie. L'analyse du savant fou nous a également permis de démontrer que le désir hors norme de pénétrer les secrets de la nature pouvait s'envisager comme un retour déguisé des pulsions sexuelles refoulées du savant fou. Ainsi, contrairement aux apparences la libido de ces hommes incapables de nouer une relation épanouie avec la gente féminine n'est pas absente de notre corpus, elle subit une réorientation grâce à un système de transfert symbolique entre la *libido sexualis* et la *libido sciendi*. De même, nous avons démontré qu'à l'opposé de ce qu'impliquait le processus de génération artificielle, c'est-à-dire l'exclusion de la femme, cette dernière faisait son retour sous une forme métonymique à travers les images omniprésentes du couloir étroit et de la fente. Nous avons aussi porté un intérêt particulier au monstre féminin de *The Great God Pan*, véritable incarnation de la femme fatale à la séduction mortifère.

Le mythe du monstre fabriqué, en permettant la résurgence de questionnements ancestraux, véritables sources souterraines qui ont irrigué depuis toujours la littérature, implique également un *regressus* jusqu'aux profondeurs de l'inconscient, cristallisant des terreurs participant au passé et à l'intime. La quête des Origines s'organise alors verticalement

suivant le trajet d'une descente vers les pulsions refoulées et leur remontée à la surface de la conscience.

L'ouverture sur l'inconnu orchestrée dans notre corpus induit aussi un mouvement contraire correspondant à l'envahissement immaîtrisable de Soi par le monstre, qui pourrait faire écho à la situation schizophrénique de l'Homme à l'époque positiviste. En effet, ce dernier se retrouve déchiré par le désir de tout rationaliser y compris lui-même, alors qu'il sent sourdre en lui une animalité latente impossible à contrôler. Le conflit idéologique entre le bestial (théories médico-légales de l'instinct, de l'hérédité, des déviations...) et le machinique s'incarne dans la construction symbolique conflictuelle de notre monstre.

De même, lors des rencontres entre l'homme et le monstre nous avons remarqué la puissance antithétique de ce spectacle d'horreur extatique où le chaos assourdissant côtoie le silence de la mort, et où l'imminence du contact monstrueux s'impose comme éloignement absolu.

L'acte de voir étant habituellement évident, limpide, affronte un véritable obstacle lorsqu'il est confronté au monstre. Ainsi, dans un premier temps le voyeur doit faire face à l'ambiguïté de ce corps, qui n'appartient pas au genre humain sans lui être totalement étranger. Grâce notamment aux poulpes humains à la peau transparente du *Faiseur d'hommes et sa formule* et au monstre décapité à la masse corporelle surdéveloppée de *The Surgeon's Experiment*, nous avons montré comment les représentations physiques du monstre tendaient à ramener le corps à l'image de la chair, d'ailleurs selon Pierre Ancet :

Le monstre joue donc le rôle d'un miroir, mais d'un miroir laissant voir le passé et l'avenir du vivant, la surface et la profondeur de l'organisme, et la multitude de ses variations possibles au détour de la déformation de l'enveloppe protectrice. Les figures monstrueuses battent le rappel de l'appareil obscur de notre propre organisme, elles exhibent le fond organique étrangement familier de notre humanité, montrent cet espace sombre auquel la connaissance ne fait qu'ajouter sa part d'ombre spécifique.⁶¹⁸

Dans un second temps, l'homme doit également subir l'épreuve de l'échange de regards avec la créature monstrueuse et courir le risque de se faire piéger dans le jeu de la fascination. Car même si le fait de voir implique une mise à distance qui permet généralement d'éviter le contact, nous avons montré que cela ne s'applique pas au monstre, dans la mesure où ce dernier s'impose à l'œil de son spectateur avec une telle force qu'il le pénètre

⁶¹⁸ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op.cit., p. 159.

littéralement. En établissant un parallèle entre le monstre fabriqué et Gorgô, nous souhaitons démontrer que la rencontre monstrueuse implique pour l'homme une véritable contamination puisque comme le souligne Jean-Pierre Vernant :

Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous ce miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil. Ou, pour exprimer en d'autres termes cette réciprocité, cette symétrie si étrangement inégale de l'homme et du dieu, ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous en êtes fasciné, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'œil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure.⁶¹⁹

Le spectateur du monstre fabriqué tout comme celui qui fait face à Gorgô se retrouve donc possédé par le regard de la créature fascinante parce qu'il a pris le risque de perdre tout repère en s'aventurant dans une région où la conscience et le sentiment d'identité se délitent. Voir le monstre est un spectacle angoissant et recherché, mais être vu par/depuis le monstre est renversant.

La métaphore « dévorer des yeux » semble pouvoir parfaitement s'appliquer à la rencontre monstrueuse étant donné que la dégénérescence à la fois physique et mentale qui en résulte peut se comprendre comme une conséquence de l'absorption de l'énergie vitale par la créature médusante. Le monstre fait donc figure de créature dévorante puisqu'il avale métaphoriquement l'Homme, il l'é-vide de sa substance.

Les rapports entre l'homme et le monstre peuvent se concevoir alors selon un mouvement d'absorption-excrétion, confronté à la menace d'ingestion que représente ce dernier, le premier ressent alors un profond dégoût, c'est-à-dire un besoin d'évacuer cet inassimilable qui cherche à le remplir, alors que lui-même ne peut le contenir. Cependant, ce besoin de rejeter hors de soi la présence monstrueuse est impossible à satisfaire puisque le contact contaminant a révélé à l'homme que l'Autre demeure en lui, et qu'il le dévore de l'intérieur. Par conséquent, le monstre fabriqué peut être rapproché de l'image d'un guide qui entraîne son spectateur au cœur des profondeurs originelles, là où le vide mortifère et le creux matriciel ne font qu'un pour contenir la matière primordiale.

Au fil de notre analyse il est apparu clairement que la créature artificielle incarne plus qu'un ersatz monstrueux de l'aigle prométhéen venu punir la transgression opérée par son fabricant. Loin de se contenter de déchirer inlassablement des viscères en quête d'un

⁶¹⁹ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, op.cit., p. 82.

foie toujours renaissant, le monstre fabriqué nous a notamment amenée à réfléchir sur la manière dont le texte met en œuvre une thématization de la création.

Semblable au satyre qui souhaite accéder à la belle *forme* féminine sous l'*informe* des plis de la robe de *La ménade endormie*, nous avons nous aussi le désir de voir le caché. Et grâce au monstre fabriqué, cette construction littéraire qui incarne le *voilement* de l'écriture, nous avons vu que le sens, loin d'être simplement déposé sous un voile dans l'attente de son dévoilement par un esprit perspicace ou initié, procède plutôt de l'ensemble des plis du voile, c'est-à-dire d'une polysémie irréductible qu'il est impossible d'*expliquer*, (*ex-plicare* : de déplier).

La créature monstrueuse nécessite donc une interprétation pour se révéler et par conséquent elle s'inscrit dans une relation de dépendance avec le lecteur à qui revient la charge de l'imaginer, de la déchiffrer, de lui donner sens. Un sens qui entre alors en résonance avec l'imaginaire de ce dernier pour se nourrir des pensées et affects qui le traversent pendant la lecture de l'œuvre.

Ainsi, le monstre ne naît pas uniquement dans l'imaginaire de l'auteur mais il procède également du regard que lui porte le lecteur. L'interprétation du mythe du monstre fabriqué nécessite donc que se tisse un rapport étroit et réciproque entre le lecteur et l'œuvre, cette dernière a besoin du premier pour faire émerger ses significations latentes. Tandis que le lecteur se trouve lui-même travaillé par le texte et qu'il en retire un bénéfice pour la compréhension de son propre inconscient. La littérature invite donc le lecteur à construire en lui-même une réception plus active, pour ne pas recevoir passivement ces œuvres mais au contraire pour pouvoir véritablement s'éveiller à leur contact.

Le monstre provient ainsi de l'univers fantasmatique de l'auteur mais également de celui du lecteur, pour cette raison il convoque chez le lecteur actuel les théories de la psychanalyse. Et il fait alors figure de personnification de l'*unheimlich*, de ces peurs et désirs refoulés par la conscience mais dont il est impossible de se défaire et qui font retour de façon déformée et de là angoissante. Le monde intérieur inconscient, construit en grande partie sur le refoulement d'angoisses et pulsions inavouées, est propre à chacun, et même s'il est possible de tenter de le comprendre, de l'interpréter, en aucun cas il ne saurait être contrôlé. Il s'agit alors pour l'Homme de découvrir qui il est en observant son inconscient, pour pouvoir apprendre à se connaître et à accepter sa véritable nature pour pouvoir en tirer profit comme tend à l'indiquer l'injonction suivante :

Assumez la présence en vous de ce qui est sauvage et meurtrier, parce que c'est la forme primitive et la matrice de tout ce qui fera de vous des individus créateurs et fertiles ; jouez avec ces forces maléfiques toutes puissantes (car encore indomptées) et riez d'elles. Le rituel est ce jeu par lequel vous rétablirez en vous la continuité avec tout ce qui est corps, nature et esprit. Vous jouerez régulièrement, car c'est la source de vous-même et que vous ne devez pas la laisser se tarir.⁶²⁰

La recherche de Soi doit ainsi être une quête sans cesse recommencée qui n'a pas pour finalité la maîtrise du Moi mais qui se satisfait plutôt de son observation et de son interprétation. L'écriture du monstre en tant que sublimation des pulsions de l'auteur, constituerait alors une tentative pour parvenir à une cohésion psychique qui apaiserait à la fois son inconscient et celui de son lecteur qui se reconnaît dans l'œuvre.

Enfin, il est possible d'interpréter la rencontre entre le monstre et l'Homme comme le moyen qui permet à ce dernier de donner une forme au vide qui l'habite, à cet abîme intérieur qui le menace de dévoration. La citation suivante où nous pourrions sans problème substituer au terme « sphinx » ceux de « monstre fabriqué » semble avoir parfaitement sa place dans la conclusion de nos travaux sur l'identité monstrueuse : « Nous n'éprouvons pas l'horreur parce qu'un sphinx nous oppresse, mais nous rêvons un Sphinx pour exprimer l'horreur que nous éprouvons. »⁶²¹.

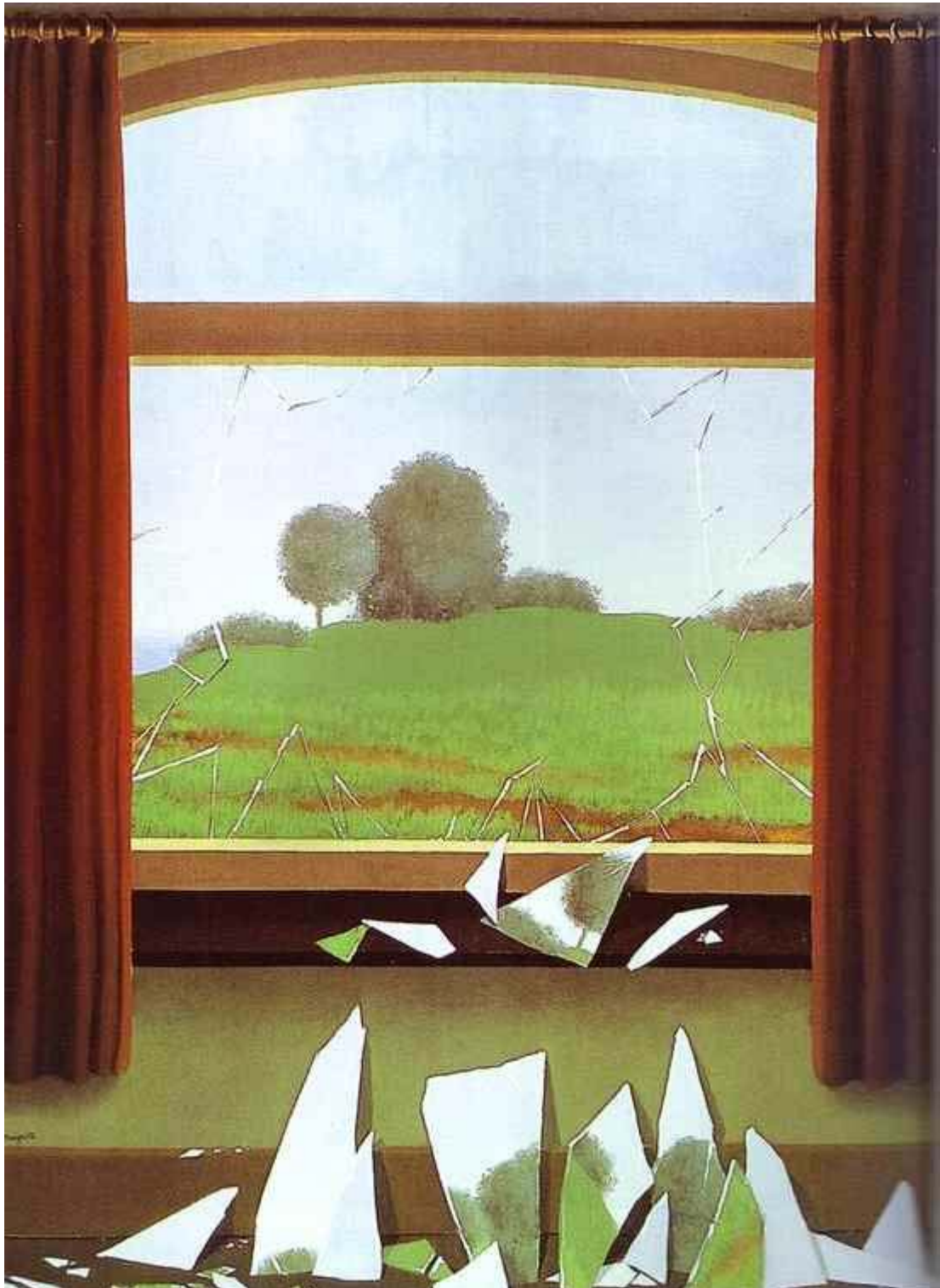
Ainsi, le tissu textuel du mythe du monstre fabriqué figurerait un tissu cicatriciel capable de pouvoir panser/penser la béance de l'abîme intérieur propre à chacun.

⁶²⁰ Michel Bourlet, *et alii*, « Dionysos, le même et l'autre », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, Textes réunis par Michel Bourlet, Editions La Pensée sauvage, 1983, p. 55.

⁶²¹ Borges, "Ragnarök", *L'Auteur et autres textes*, Paris : Gallimard, 1960, p. 95. Cité par Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès, Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Editions Honoré Champion, 1999, p. 196.

ANNEXES

Annexe 1 : *La Clé des champs* de René Magritte, 1936



Annexe 2 : Le mythe de Dionysos⁶²²

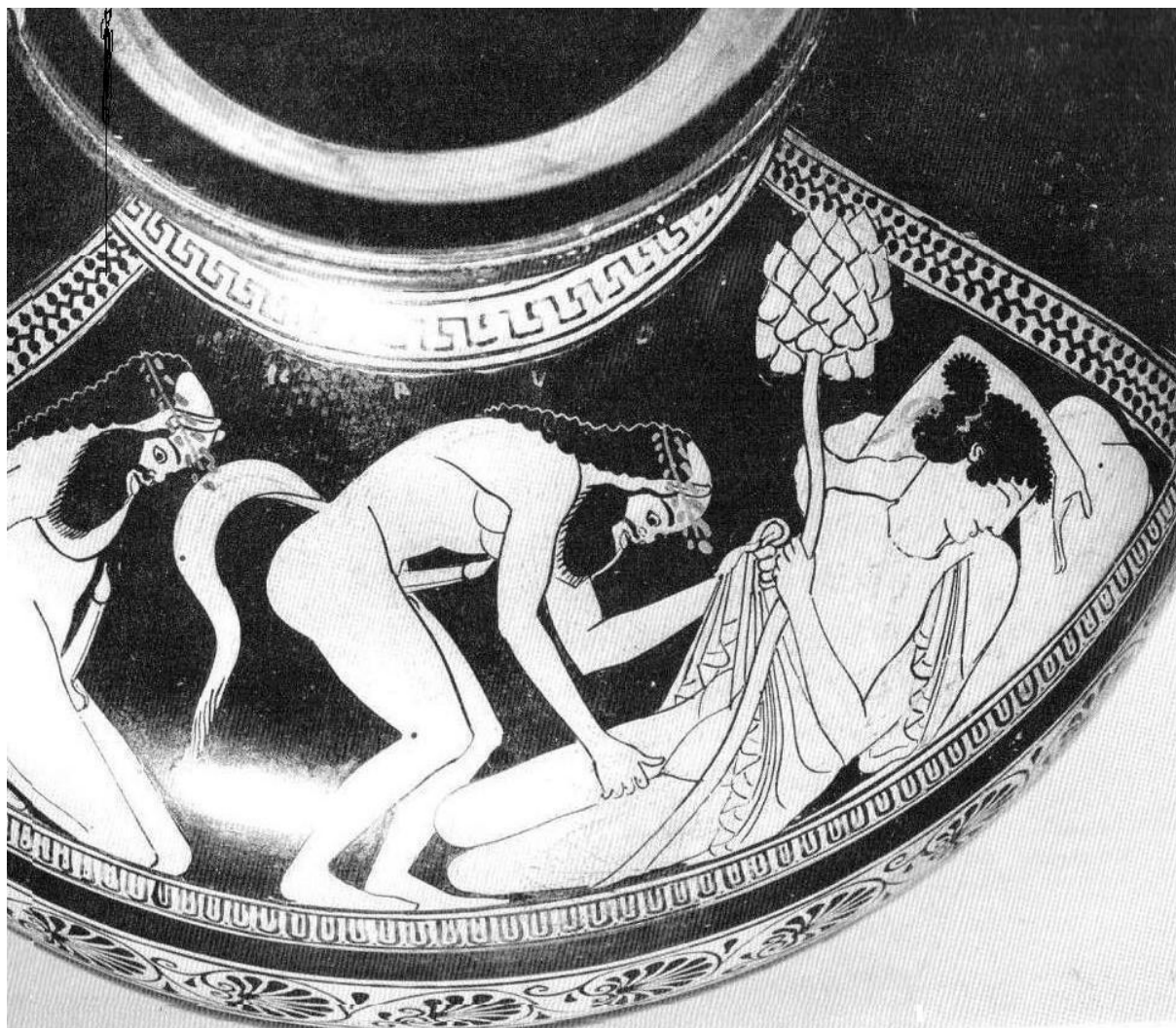
Après avoir passé son enfance et son adolescence en Lydie, Dionysos, fils de Zeus et d'une mortelle, Sémélè, est de retour dans sa ville natale. Le dieu, sous les traits de son propre prêtre, et accompagné de ses bacchantes, revient à Thèbes. Le roi Penthée, très attaché aux valeurs masculines et à la virilité, voit d'un mauvais œil l'arrivée de ce jeune oriental aux cheveux bouclés et à l'allure féminine. Fervent rationnel, ardent défenseur de la transparence et de la clarté, le roi n'accepte pas que le culte dionysiaque soit rendu dans sa cité, pour cette raison il fait arrêter et enchaîner le dieu.

Cependant, l'exclusion de Dionysos n'a pas les conséquences escomptées, loin de ramener le calme à Thèbes, la cité devient au contraire le théâtre d'un véritable chaos. Dans un premier temps, les femmes quittent leur foyer pour rejoindre Dionysos et les bacchantes dans la montagne. Puis, le palais, cœur de la cité et lieu du pouvoir par excellence, connaît à son tour des perturbations : le marbre se disloque. A l'extérieur de la ville, les bacchantes sèment le désordre et la destruction : elles s'attaquent aux troupeaux, font fuir les bergers et anéantissent les moissons avant de s'en prendre aux hommes. En dépit de tous ces événements tragiques, Penthée campe sur ses positions. En ne prenant pas au sérieux les avertissements du dieu, le roi se fera finalement piéger. En effet, Penthée, désireux de voir ce qui n'est pas permis de voir, accepte de se déguiser en femme et de se rendre à la montagne, où caché dans un arbre, il pourra épier la bacchanale.

Les femmes en transe se rendent compte de la présence de Penthée, qu'elles prennent pour une bête sauvage. Le roi devient la proie des bacchantes qui le mettent en pièces. Agavè, la propre mère de Penthée, est celle qui ramène sa tête, ignorant sa véritable identité, elle va jusqu'à inviter les citoyens à un repas anthropophagique où la chair de son fils est partagée entre les convives. Après que l'horreur a ainsi atteint son apogée, Thèbes se repent et le culte de Dionysos est imposé dans la cité.

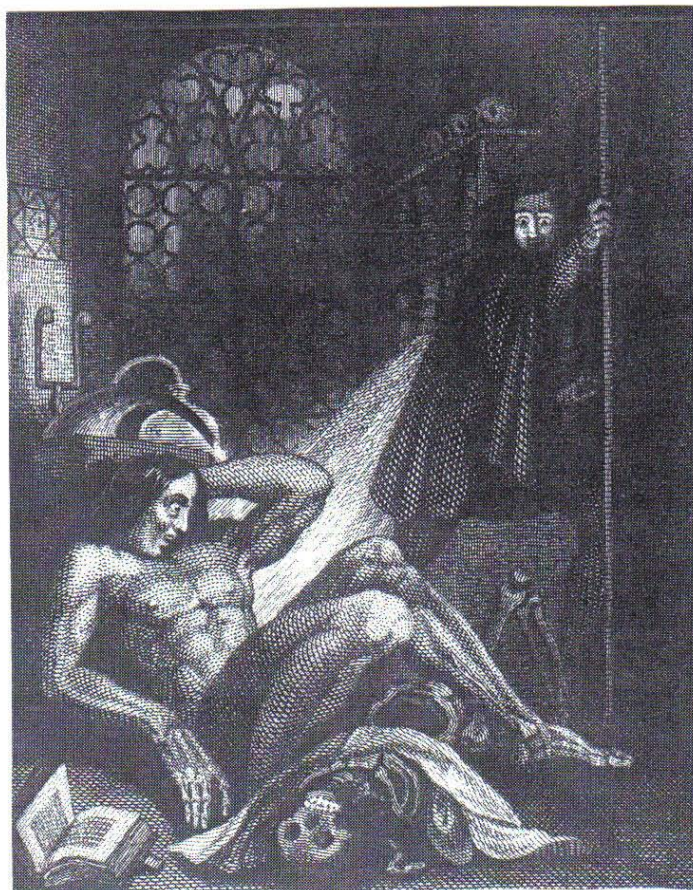
⁶²² Cette synthèse du mythe de Dionysos a été constituée à partir du résumé de l'œuvre d'Euripide, *Les Bacchantes*, présenté par Yves Bonnefoy dans le *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, op. cit.

Annexe 3 : Hydrie attique, ca 500 av. J.-C., Ménade endormie



Annexe 4 : *The Nightmare* de Heinrich Füssli, 1782





INDEX NOMINUM

ALBERT-JEAN : 16, 21, 62
 AMARTIN-SERIN, Annie : 87, 101, 106, 205, 218n, 231
 ANCET, Pierre : 246, 267, 268, 272n, 285n, 289
 ANZIEU, Didier : 95, 96n, 149, 150n, 203, 217, 268
 ASSOUN, Paul-Laurent : 17n
 ASTIC, Guy : 151n

BACHELARD, Gaston : 11, 102, 107, 108
 BAILLON, Pierre-Jean : 17n
 BARTHES, Roland : 26, 90n, 284n
 BATAILLE, Georges : 151, 163
 BELLEMIN-NOËL, Jean : 15, 22, 24, 25, 28, 30, 89, 147, 155, 190
 BENOIST, Luc : 89
 BERTHOMIEU, Pierre : 17n
 BONNEFOY, Yves : 69
 BORRUT, Michel : 17n
 BOURLET, Michel : 292n
 BOUVIER, David : 204
 BOYER, Alain-Michel : 15, 17
 BOZZETTO, Roger : 10, 13, 22, 146
 BRUNEL, Pierre : 14n, 24, 69n, 72, 73, 76, 77

CAILLOIS, Roger : 13, 21, 22n
 CHAREYRE-MEJAN, Alain : 173, 268-269
 CHEVREL, Yves : 15
 CLAIR, Jean : 10, 134, 162, 177, 195, 239
 CLEMENT, C.-B. : 140
 CLERMONT, Philippe : 19n
 COLLEE, Michel : 237
 COMPERE, Daniel : 19
 CONSTANTINI, Michel : 148
 CORBIN, Alain : 130n, 150
 CORDAY, Michel : 112, 113

DARWIN, Charles : 19, 20, 97, 98, 170, 171, 281

DECOTTIGNIES, Jean : 154n
 DESMARETS, Hubert : 85
 DETIENNE, Marcel : 12n, 71, 73
 DETOC, Sylvain : 161, 177, 178n, 195, 196, 200n
 DIDI-HUBERMAN, Georges : 131n
 DUPERRAY, Max : 17n
 DUPEYRON-LAFAY, Françoise : 97n
 DURAND, Gilbert : 70

EIGELDINGER : 70
 ELIADE, Mircea : 23, 69, 70n, 76, 77n, 134
 EMOND, Maurice : 24
 ENGELIBERT, Jean-Paul : 122, 123, 229

FILLOUX, Janine : 161n
 FONTAINE, Frédéric : 17n
 FOUCRIER, Chantal : 75
 FREUD, Sigmund : 20, 22, 23, 25-28, 92n, 97n, 99, 124, 128, 161, 162, 185, 196, 197, 199,
 267, 268, 288
 FRONTISI-DUCROUX, Françoise : 144, 145, 200n

GASQUET, Lawrence : 131, 132n
 GEISLER-SZMULEWICZ, Anne : 111
 GELY, Véronique : 73, 74, 287
 GENETTE, Gérard : 26
 GIRARD, René : 142
 GRIVEL, Charles : 86, 159, 209, 250

HAWTHORNE, Nathaniel : 17
 HILLMAN, James : 130, 271
 HOICHE, Jules : 13, 16, 17, 21, 57, 87
 HUGO, Victor : 105, 153

IRVING, Washington : 17

JANKELEVITCH, Vladimir : 98

JOLLES: 70

JOURDE, Pierre : 149, 171

KERBRAT, Marie-Claire : 17n

KRISTEVA, Julia : 28, 238, 262, 265, 269, 280

LAPLANCHE, Jean : 14n, 162n

LASCAULT, Gilbert : 11, 83, 134, 164

LECERCLE, Jean-Jacques : 17n, 156, 236

LECOUTEUX, Claude : 19, 211

LEONARD-ROQUES, Véronique : 76n, 84

LEVI-STAUSS, Claude : 76, 84, 85, 88

LOVECRAFT Howard Phillips : 135

MACHEN, Arthur : 16, 17, 19, 44, 83, 84, 93, 111, 114, 119, 126, 136, 159, 176, 183, 212,
253, 280, 281, 284

MARRET, Sophie : 76

MELLIER, Denis : 238n, 292n

MENEGALDO, Gilles : 17n

MILNER, Max : 148, 156, 197n

MONNEYRON, Frédéric : 73, 74n

MOREAU, Alain : 80, 92

MORROW, William Chambers : 13, 16, 21, 41, 102, 114, 175

MORVAN, Alain: 17n

OTTO, Walter F. : 262

PAGEAUX, Daniel-Henri : 14n, 79

PLON, Michel : 23n

POE, Edgar Allan : 17, 284

PONNAU, Gwenhaël : 16n, 22n, 27, 79, 80, 82, 84, 85n, 88, 115, 204, 205n, 231n, 235n

PONTALIS, Jean-Bertrand : 14n

PRINCE, Nathalie : 27, 98, 99, 100n, 124, 129

PRUNGNAUD, Joëlle : 157, 160, 165, 221, 222

QUIGNARD, Pascal : 14, 177, 179, 182, 191n, 197, 234, 282n

QUINET, Edgar : 103

RACAULT, Jean-Michel : 26

REICHLER, Claude : 218n

RENARD, Maurice : 16, 21, 62

RIBON, Michel : 152, 163, 187, 188

ROUDINESCO, Elizabeth : 20n, 23n, 99n

RUDHARDT, Jean : 70

SARTRE, Jean-Paul : 283

SCHAEFFER, Jacqueline : 182, 183, 198

SECHAN, Louis : 106n

SHELLEY, Mary : 15, 26, 31, 73, 74, 78, 105, 106, 135, 136, 205, 213, 235n

SHELLEY, Percy Bysshe : 106

SIGANOS, André : 23, 69n, 70n, 71, 72, 74, 285n, 287

SIGAUT, François : 79, 80

SIRONNEAU, J.-P. : 69

STEVENSON, Robert Louis : 16, 17, 20, 26, 37, 120, 212, 219, 221, 222, 260

TERRAMORSI, Bernard : 26n,

THOMAS, Joël : 73, 74n

TROUSSON, Raymond : 75, 106

VACQUIN, Monette : 17n

VERMOREL, Henri : 199

VERNANT, Jean-Pierre : 12n, 27, 103, 104, 142, 143n, 162, 188, 197n, 200, 229, 290

VIEGNES, Michel : 184

WALTER, Philippe : 72, 78

WELLS, Herbert George : 16, 19, 26, 50, 207, 245, 288

ZARETSKY, Eli : 20, 99

INDEX RERUM

Abjection : 27, 238, 265, 269, 284
 Cauchemar : 32, 45, 50, 84, 145, 157, 166, 183, 186, 206, 226, 237, 266
 Dégénérescence : 48, 77, 83, 98, 101, 238, 243, 256, 281, 288, 290
 Fantastique : 13, 16, 18, 21-23, 25, 98, 124, 173, 184, 192, 250
 Fascination : 10, 11, 13, 14, 22, 23, 27, 44, 46, 134, 155, 156, 160, 165, 173, 179-182, 188, 195, 197-199, 201, 202, 246, 267, 283, 289, 290
Hybris : 21, 80-83, 86, 92, 100, 103, 106, 110, 112-114, 208, 224, 287, 288
Libido sciendi : 12, 22, 76, 80, 82, 83, 92, 93, 110, 111, 116, 124-126, 128, 129, 133, 181, 288
 Mythocritique : 24, 25, 27, 28, 73, 78, 107, 287
 Révolution industrielle : 18, 89, 107, 114, 176
 Scène originaire, ou scène primitive : 14, 28, 154, 236, 276
 Textanalyse : 15, 24, 25, 28, 89, 287
 Théorie de l'évolution : 20, 49, 57, 58, 98, 168, 263, 281, 288
Unheimlich : 22, 260, 267, 268, 291

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE :

- ALBERT-JEAN, RENARD, Maurice, *Le Singe*, [1924], Paris : Les Editions G.CRES et Cie, 313 p.
- HOCHÉ, Jules, *Le Faiseur d'hommes et sa formule*, [1906], Paris : Société d'éditions et de publications, 292 p.
- MACHEN, Arthur, *The Great God Pan*, [1894] in *Tales of Horror and the Supernatural*, Londres : John Baker Publishers Ltd., 1964, 427 p. Traduit de l'anglais par Paul-Jean Toulet, *Le Grand Dieu Pan*, in [Toulet] *Œuvres complètes*, Paris : R. Laffont, 2003, 1533 p., pp. 1337-1372.
- MORROW, William Chambers, *The Surgeon's Experiment*, [1887], in *The Frankenstein Omnibus*, Publié sous la direction de Peter Haining, Editions : Book Sales, 1994, 645 p., pp. 213-228. Traduit de l'anglais par George Elwall « Le faiseur de monstres », in *Le Singe, l'Idiot et Autres gens*, Paris : Editions Phébus, 2004, 207 p., pp. 111-130.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein or the modern Prometheus*, [1818], Edited by M. K. Joseph, New York : Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1990. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Traduit de l'anglais par Paul Couturiau, Préface de Mary Shelley, Paris : Editions Gallimard, coll. « Folio Plus », 1997, 375 p.
- STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, [1886], Paris : Librairie Générale Française, coll. « Les langues modernes / bilingue », Série anglaise dirigée par Pierre Nordon, 2004, p. 222. Traduit de l'anglais par Théo Varlet « Le Cas étrange du docteur Jekyll et de M. Hyde », in *Les Savants fous, romans et nouvelles*, Présentés par Gwenhaél Ponnau, 1994, 1178 p., pp. 631-693.
- WELLS, Herbert George, *The Island of Doctor Moreau*, [1896], Londres : Hard Press, 2006, 108 p. Traduit de l'anglais par Henry D. Davray, *L'Ile du docteur Moreau*, in *La Machine à explorer le temps suivi de L'Ile du docteur Moreau*, Paris : Mercure de France, coll. « Folio », 374 p., pp. 167-372.

CORPUS SECONDAIRE :

- CORDAY, Michel, « Le Mystérieux Dajan Phinn », [1908], *Je sais Tout*, [1905-1939], Paris : Publications Pierre Laffitte, pp. 410-560.
- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], Préface d'Yves Gohin, Paris : Gallimard, 1980, 631 p.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris 1482*, [1831], Préface de Louis Chevalier, Paris : Editions Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002, 702 p.
- LOVECRAFT Howard Phillips, *The Outsider*, [1921], « Je suis d'ailleurs », in *Contes et nouvelles*, Edition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris : Editions Robert Laffont, 1991, 1339 p. Traduit de l'américain par Yves Rivière, pp. 82-88.
- MACHEN, Arthur, *The Inmost light* [1895], in *The Great God Pan and The Inmost light*, Londres : Grant Richards Publishers Ltd, 1921. Traduit de l'anglais par Jacques Parsons, « La Lumière intérieure », in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, 190 p., pp. 99-154.
- MACHEN, Arthur, *The Novel of the White Powder*, [1895], in *Tales of Horror and the Supernatural*, Londres : John Baker Publishers Ltd., 1964, 427 p. Traduit de l'anglais par Jacques Parsons « L'Histoire de la poudre blanche », in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, 190 p., pp. 155-190.
- MACHEN, Arthur, *The Black Seal*, « Le Cachet noir », [1895], in *Le Cachet noir suivi de deux autres histoires surnaturelles*, Traduit de l'anglais par Jacques Parsons, Publié sous la direction d'Henry Parisot, Paris : Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1968, 190 p., pp. 19-95.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- OUVRAGES DE METHODE CRITIQUE

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », N°1752, 1993, 127 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes : Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, col. « Objet », 1988, 222 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes 2 : Explorations textanalytiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992, 227 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes 3 : Lectures textanalytiques*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1996, 235 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire, Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris : Nathan, 1996, 128 p.
- BERGEZ, Daniel, *et alii, Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2002, 217 p.
- BRUNEL, Pierre, *La Critique littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », N°664, 2001, 127 p.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Ecriture », 1992, 294 p.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris : Armand Colin, 1983, 172 p.
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, 372 p.
- CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, [1989], Paris : Presse Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, 127 p.

- DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble : ELLUG, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 1996, 262 p.

- FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen*, Traduit de l'allemand par Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, Précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Wilhelm Jensen, Traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris : Gallimard, 1986, 269 p.

- GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, 573 p.

- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Le Séminaire de 'Ain Chams, Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris : L'Harmattan, 2008, 189 p.

- ARTICLES SUR LA METHODE CRITIQUE :

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Présentation », in *Lire de tout son inconscient*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2011, 272 p., pp. 5-19.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Quelques notes en guise de bilan méthodologique », in *Lire de tout son inconscient*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2011, 272 p., pp. 259-272.

- EMOND, Maurice, « Les approches thématique et mythocritique », *Québec français*, Publications Québec français, N° 65, 1970- , 1987, pp. 88-91.

- REICHLER, Claude, « Avant-Propos », in *L'Interprétation des textes*, Sous la direction de Claude Reichler, Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1989, pp. 1-8.

- OUVRAGES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS

- AMARTIN-SERIN, Annie, *La Création défiée, L'Homme fabriqué dans la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Littératures Européennes », 1996, 347 p.
- AMARTIN-SERIN, Annie, *et alii, L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam*, Paris : SEDES, coll. « Cahiers de Littérature générale et Comparée », sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, 1999, 64 p.
- ASSOUN, Paul-Laurent, BAILLON, Pierre-Jean, BERTHOMIEU, Pierre, BORRUT, Michel, *Analyses et réflexions sur Mary Shelley, Frankenstein : l'Humain et l'Inhumain*, Paris : Ellipses, 1997, p.
- DE PALACIO, Jean, *Mary Shelley dans son oeuvre, Contribution aux études shelleyennes*, Paris : Editions Klincksieck, 1969, 717 p.
- DESMARETS, Hubert, *Création littéraire et créatures artificielles : L'Eve Future, Frankenstein, Le Marchand de sable, ou le je(u) du miroir*, Paris : Editions du Temps, 1999, 175 p.
- DESMARETS, Hubert, *et alii, Littérature et reproduction : L'Homme artificiel*, études réunies et présentées par Arnaud Huftier, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2000, 171 p.
- DUPERRAY, Max, *Lecture de Frankenstein*, Rennes : Editions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact. Anglais », 2001, 112 p.
- EISSEN, Ariane, *et alii, Otrante, Art et littérature fantastiques, l'Homme artificiel*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°11, 1999, p. 172.
- KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur Frankenstein*, Paris : Editions Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1997, 146 p.
- Le BRIS, Michel, *et alii, Les Cahiers de l'Herne, Robert Louis Stevenson*, Paris : Editions de l'Herne, 1995, 370 p.

- LECERCLE, Jean-Jacques, *Frankenstein : Mythe et Philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1997, 128 p.
- LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein, Fondements imaginaires de l'éthique*, Paris : Editions La Plessis-Robinson : Synthelabo, 1996, 87 p.
- MENEGALDO, Gilles, *et alii, Frankenstein*, Ouvrage dirigé par Gilles Menegaldo, Paris : Editions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1998, 157 p.
- MENEGALDO, Gilles, *et alii, Les Cahiers Forell autour de Frankenstein*, Poitiers : Editions de l'Université de Poitiers U.F.R Langues et Littératures, 1994, 240 p.
- MORVAN, Alain, *Mary Shelley et Frankenstein, Itinéraires romanesques*, Paris : Editions Presses Universitaires de France, coll. « Essais », 2005, 348 p.
- ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle, *et alii, L'Homme artificiel*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris : coédition DIDIER-CNED, 2000, 270 p.
- SOULA, Jean-Pierre, *Arthur Machen et le fantastique*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1980.
- SPARK, Muriel, *Mary Shelley, la mère de Frankenstein*, Monaco : Editions du Rocher, coll. « Biographie », 2003, 336 p.
- VACQUIN, Monette, *Frankenstein ou les délices de la raison*, Paris : Editeur François Bourin, coll. « Classiques Anglais », 1994, 230 p.

• ARTICLES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS :

- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *in Œuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens, 1972-1976*, Paris : Le Seuil, Tome IV, 2002.
- DESPRES, Elaine, « L'inquiétante science de la greffe chez Maurice Renard », *Otrante, Art et littérature fantastiques, Fantastique et science*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°26, 2009, pp. 55-68.
- DUFLO, Colas, « Mélanger l'autre : la philosophiction de Maurice Renard », *Otrante, Art et*

littérature fantastiques, Paris : Editions Kimé, 1991- , 1991, N°1, pp. 5-23.

- ENGELIBERT, Jean-Paul, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpates*, *L'Ile du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée*, Paris : Klincksieck, 1921- , 2003, pp. 23-34.

- FORSYTH, Neil, « Le Prométhée de 1816 : *Frankenstein* et ses compagnons littéraires », in *Poétiques comaprées des mythes, De l'Antiquité à la Modernité, En hommage à Claude Calame*, Publié sous la direction d'Ute Heidmann, Editions Payot Lausanne, 2003, 256 p., pp. 153-186.

- KRZYWKOWSKI, I, « Les créatures artificielles : un mythe moderne ? », *L'Homme artificiel : Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris : Ellipses, 1999, 192 p.

- Le BRETON, David, « Le syndrome de Frankenstein », *La Chair à vif : de la leçon d'anatomie à la greffe d'organes*, Paris : Métailié, 2008, pp. 331-365.

- MENEGALDO, Gilles, « *Frankenstein*, un monstre littéraire ou l'hybridation des genres », in *Les Cahiers des Paralittératures*, Actes du colloque Frankenstein : Littérature / Cinéma, Liège : Editions du Céfal, 1989-2007, 1997, pp. 9-25.

- MENEGALDO, Gilles, « Les mystères de Londres : fantastique et détection dans la fiction d'Arthur Machen », in *Les détectives de l'étrange*, Lauric Guillaud, Paris : Editions le Manuscrit, 2007, pp. 139-165.

- MOINE, Raphaëlle, « Les créatures du docteur Moreau à l'écran : vertiges de la science et vertiges de la loi », *Tumultes*, N° 25, 2005, pp. 133-146.

- MORVAN, Alain, « Savoir, folie et violence dans *Frankenstein* de Mary Shelley », in *Savoir et Violence en Angleterre du XVIème au XIXème siècle*, Etudes réunies par Alain Morvan, Université de Lille III, P.U.L, 1987, 211 p., pp. 185-197.

- PARIZET, Sylvie, « *Frankenstein* : un nouveau Faust ? », in *Faust ou la mélancolie du savoir*, Textes réunis par Jean-Yves Masson, Paris : Editions Desjonquères, 2003, 253 p., pp. 117-125.

- POMIAN, Joana, « Le monstre de Victor Frankenstein : une créature communicante », *Quaderni*, N°15, 1991, pp. 39-53.

- PONNAU, Gwenhaël, « *Frankenstein* et le mythe du savant fou », *Les Cahiers des Paralittératures*, Actes du colloque Frankenstein : Littérature / Cinéma, Liège : Editions du Céfal, 1989-2007, 1997, pp. 71-81.

- PONNAU, Gwenhaël, « Une image tératologique de l'exilé à l'époque romantique : le monstre de Frankenstein », *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Grenoble : Ellug, 1986, 302 p., pp. 42-52.

- VERDONCK, Erik, « *L'Île du docteur Moreau* ou l'hypothèse de la « plasticité des espèces » examinée », *Les Cahiers de l'imaginaire*, N°15/16, 1984, pp. 59-67.

- OUVRAGES CRITIQUES :

- AKNIN, Laurent, *Analyse de l'image : Cinéma et Littérature*, Paris : Editions Pocket, coll. « Les Guides Pocket Classiques », 2005, 155 p.
- ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006, 178 p.
- ANZIEU, Annie, *La Femme sans qualité, Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris : DUNOD, 2004, (3^{ème} édition), coll. « Psychismes », 152 p.
- ANZIEU, Didier, *Créer, Détruire*, Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 1996, 280 p.
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard, 1981, coll. « Connaissance de l'inconscient », 377 p.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Préface d'Evelyne Séchaud, Paris : DUNOD, coll. « Psychismes », 1995, 291 p.
- AUDEGUY, Stéphane, *Les Monstres, Si loin et si proches*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007, 127 p.
- BABIN, Pierre, *Sigmund Freud, « Un tragique à l'âge de la science »*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Sciences », 1990, 144 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Editions Gallimard, coll. « Idées », 1949, 184 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Editions Corti Les Massicotés, 2004, 381 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris : Librairie José Corti, 1948, 339 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 2003, 221 p.

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations : essai sur la légendes formes, Les Perspectives dépravées*, I., Paris : Flammarion, coll. « Champs ; 617 », 1995, 269 p.
- BANCQUART, Marie-Claire, *et alii, Europe, Littérature d'une fin de siècle*, Paris : Editions Messidor, N°751-752, novembre-décembre 1991, 235 p.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Essais », 1970, 269 p.
- BAYARD, Pierre, *et alii, Lire avec Freud, Pour Jean Bellemin-Noël*, Textes publiés sous la direction de Pierre Bayard, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, 271 p.
- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je? », 128 p.
- BLUMENBERG, Hans, *La Raison du mythe*, Traduit de l'allemand par Stéphane Dirschauer, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 2005, 155 p.
- BOURLET, Michel, *et alii, Dionysos, le même et l'autre, Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, Textes réunis par Michel Bourlet, Editions La Pensée sauvage, 1983, 124 p.
- BOYER, Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », N° 2673, 1992, 127 p.
- BOZZETTO, Roger, HUFTIER, Arnaud, *Les Frontières du fantastique : approche de l'impensable en littérature*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Parcours », 2004, 382 p.
- BOZZETTO, Roger, *La Science-fiction*, Paris : Editions Armand Colin, coll. « 128 », 2007, 129 p.
- BOZZETTO, Roger, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, 247 p.
- BOZZETTO, Roger, *Les Univers des fantastiques, Dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 204 p.
- BOZZETTO, Roger, *L'Obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence 1992, 278 p.

- BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998, 237 p.
- BOZZETTO, Roger, *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2005, 258 p.
- BRIDIER, Sophie, *Le Cauchemar : Etude d'une figure mythique*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Traditions et Croyances », 2001, 262 p.
- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin, 1974, 304 p.
- BURGOS, Jean, et alii, *Le Monstre (I,) présence du monstre – mythe et réalité*, *Circé, Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, Sous la direction de Jean Burgos, Paris : Editions Lettres Modernes, N°4, 1975, 86 p.
- CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965, 182 p.
- CAILLOIS, Roger, *Images, images : Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris : Librairie José Corti, 1966, 156 p.
- CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1998, 189 p.
- CALLY, William, *La Bête dans la littérature fantastique*, Thèse de Doctorat Littérature Française et Comparée sous la direction de Bernard Terramorsi, La Réunion : 2007, 3 vol., 888 p.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain, *Le Réel et le fantastique, Essai sur les limites du descriptible*, Editions de l'Université de Lille, 302 p.
- CLAIR, Jean, *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, 189 p.
- CLAIR, Jean, *Méduse, Contribution à une anthologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1989, 243 p.
- CLERMONT, Philippe, *Le Darwinisme dans la littérature de science-fiction : Images, Modernité, Evolutions*, Thèse de Doctorat Littérature Comparée sous la direction de Denise Terrel, Université de Nice, 2 vol., 1998, 475 p.

- CORBIN, Alain, *et alii*, *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris : Editions du Seuil, 2005, 442 p.
- DARAKI, Maria, *Dionysos*, Paris : Les Editions Arthaud, 1985, 283 p.
- DARWIN, Charles, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Traduction coordonnée par Michel Prum, Préface de Patrick Tort, Paris : Editions Syllepse, 2000, 825 p.
- DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*, Edition du Bicentenaire, Sous la direction de Patrick Tort, Traduction par Aurélien Berra, Coordination par Michel Prum, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2009, 918 p.
- DECOTTIGNIES, Jean, *et alii*, *Physiologie et mythologie du féminin*, Presses Universitaires de Lille, 1989, 191 p.
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris : Hachette, coll. « Textes du XXème siècle », 1986, 121 p.
- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris : Flammarion, 1974, 317 p.
- DETOC, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco : Editions du Rocher, coll. « Figures et Mythes », 2006, 317 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, (L'image ouvrante, 1)*, Paris : Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999, 149 p.
- DOUGLAS, Mary, *Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Préface de Luc de Heusch, Posface inédite de l'auteur, Traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris : Editions La Découverte & Syros, 2001, 207 p.
- DUPERRAY, Max, *et alii*, *Fenêtres sur l'obscur : imaginaires, gothiques, néo-gothique, contre-utopie : littérature et cinéma du domaine anglo-saxon*, textes rassemblés par Max Duperray, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, 267 p.
- DUPERRAY, Max, *La Folie et la méthode, Essai sur la déréalisation en littérature*, Paris :

L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 2001, 263 p.

- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, *et alii*, *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Textes rassemblés par Françoise Dupeyron-Lafay, Marseille : Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2003, 277 p.

- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, *et alii*, *Les Représentations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction, Figures et fantasmes*, Textes rassemblés par Françoise Dupeyron-Lafay, Michel Houdiard Editeur, 2005, 327 p.

- DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le Moyen-Âge des romantiques*, Rennes : Editions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, 314 p.

- DUROT-BOUCE, Elizabeth, *Le Lierre et la chauve souris : réveils gothiques : émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, Préface de Maurice Lévy, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 2004, 286 p.

- DUVIGNAUD, Françoise, *Le Corps de l'effroi*, Paris : Le Sycomore, 1981, 146 p.

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1963, 251 p.

- ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard, 1991, coll. « Folio Essais », 276 p.

- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989, 182 p.

- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Paris : Gallimard, 1993, coll. « Folio/Essais », 285 p.

- FONTAINE, Frédéric, *La Science-fiction*, Toulouse : Editions Milan, coll. « Les Essentiels Milan », 1996.

- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Edition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris : Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes Etudes », 1999, p. 351.

- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985, 342 p.

- FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1986, 186 p.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Préface de Michel Gribinski, Paris : Editions Gallimard, 1987, 211 p.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale, Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, [1975], Préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris : Editions la Découverte & Syros, 2000, 241 p.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXème siècle, Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris : Editions Honoré Champion, 1999, 418 p.
- GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres : enquêtes médicales et littéraires*, Paris : Editions du CNRS, coll. « Insolites de la science », 1993, 143 p.
- GOFFETTE, Jérôme, GUILLAUD, Lauric, *et alii, L'Imaginaire Médical dans le fantastique et la science-fiction*, Textes présentés par Jérôme Goffette et Lauric Guillaud, Paris : Bragelonne, coll. Essais, 2011, 375 p.
- GOORDEN, Bernard, *et alii, Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes, Centenaire de la naissance de Jean Ray, Cahiers du CERLI, N°14*, 1987, 287 p.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 254 p.
- HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, Traduit de l'américain par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa en collaboration avec Monique Salzmann, Paris : Editions Imago, 1979, 122 p.
- JEANMAIRE, Henry, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, [1951], Paris : Editions Payot, 1985, 509 p.
- JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris : Editions Laffont, 1964, 320 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Points », 1980, 247 p.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fantasme originaire, Fantasme des origines, Origines du fantasme*, [1985], Librairie Arthème Fayard / Pluriel, 2010, 113 p.

- LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, Paris : Klincksieck, Collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez, [1973], 2004, 466 p.
- LAVEYSSIERE, Marie-Thérèse, *Freud Choix de textes*, Textes recueillis par Marie-Thérèse Laveyssièrre, Paris : Editions Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2003, 247 p.
- LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen-Age*, Préface de Régis Boyer, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres et du Centre National de Recherche Scientifique, Paris : Editions IMAGO, 1992, 217 p.
- LECOUTEUX, Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, 256 p.
- Le GUENNEC, Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXème siècle*, Préface de Robert Smadja, Paris : L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 2003, 318 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Traduit de l'américain par Bernard Dacosta, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1969, coll. « 10/18 », 185 p.
- MARTINEZ, Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Préface de Steven Bernas, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2011, 225 p.
- MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil, 2000, coll. « Mémo », 62 p.
- MELLIER, Denis, *L'Ecriture de l'excès, Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Editions Honoré Champion, 1999, 479 p.
- MELLIER, Denis, RUIZ, Luc, et alii, *Otrante, Art et littérature fantastiques, Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies*, Paris : Editions Kimé, 1991- , 2004, 223 p.
- MILCENT, Anne-Laure, et alii, *L'Inquiétante étrangeté des monstres, Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX-XXième siècle*, Sous la direction de Anne-Laure Milcent, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2013, 133 p.
- MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux, Le regard de l'interdit*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991, 284 p.
- MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littératures*, Paris : Presses

Universitaires de France, coll. « Que-sais-je? », N° 3645, 2002, 127 p.

- MOREAU, Alain, *La Fabrique des mythes*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2006, 253 p.

- OTTO, Walter F., *Dionysos, le mythe et le culte*, [1960], Traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris : Mercure de France, 1992, 249 p.

- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris : Editions du CNRS, 1990, 355 p.

- PRINCE, Nathalie, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, 383 p.

- PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, 497 p.

- QUIGNARD, Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, suivi du *Petit traité sur Méduse*, Paris : P. O. L., 1993, 113 p.

- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994, 316 p.

- RANCY, Catherine, *Fantastique et décadence en Angleterre, 1890-1914*, Paris : Editions du C.N.R.S., coll. « Littératures », 1982, 224 p.

- RIBON, Michel, *Archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, Paris : Editions Kimé, 1995, 457 p.

- RIVIERE, François, WITTKOP, Gabrielle, *Grand-Guignol*, Nancy : Editions Henri Veyrier, 1979, 141 p.

- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, [1972], Paris : Editions Gallimard, 1993, 364 p.

- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque, L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Editions Presses Universitaires de Paris VIII-Vincennes, 1991, 163 p.

- SAMI-ALI, *Corps réel Corps imaginaire, Pour une épistémologie psychanalytique*, Paris :

Bordas, coll. « psychismes », 1984, 168 p.

- SCHAEFFER, Jacqueline, *Le Refus du féminin, (La Sphinge et son âme en peine)*, Postface de René Roussillon, Paris : PUF, 1997, 302 p.

- SECHAN, Louis, *Le Mythe de Prométhée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1951, 133 p.

- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Préface de Pierre Brunel, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, 158 p.

- STEAD-DASCALOPOULOU, *Tératogonie et décadence dans l'Europe du tournant du siècle : le Monstre, le Singe et le Fœtus*, Thèse de Littérature Comparée sous la direction de Jean de Palacio, 3 vol., Paris : Université de Paris IV- Paris Sorbonne, 1993, 1155 p.

- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 125 p.

- TERRAMORSI, Bernard, *et alii, Le Cauchemar : mythologie, folklore, arts et littérature*, Textes réunis par Bernard Terramorsi, éd. Par le Centre de recherches littéraires et historiques de l'université de La Réunion, Paris : Le Publieur, coll. « Bibliothèque Universitaire et Francophone », 2003, 205 p.

- TEULIE, Gilles, *Cultures de la confession, formes de l'aveu dans le monde anglophone*, études rassemblées par Sylvie Mathé et Gilles Teulié, Publications de l'université de Provence, coll. « Mondes anglophones », 2006, 326 p.

- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *et alii, Dieu, la chair et les livres, Une approche de la décadence*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2000, 666 p.

- TORT, Patrick, *Darwin et la science de l'évolution*, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2000, 159 p.

- TROUSSON, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, [1964], Genève : Librairie DROZ S.A., 2001, 688 p.

- VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1970, 127 p.

- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux*, Paris : Hachette, coll. « Textes du XXème

siècle », 1985, 93 p.

- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs II*, Paris : Editions François Maspero, 1965, 147 p.

- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris : Editions du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1990, 119 p.

- VERNANT, Jean-Pierre, *Pandora, la première femme*, Paris : Bayard, 2006, 87 p.

- VIEGNES, Michel, *Le Fantastique*, Paris : Editions Flammarion, 2006, 239 p.

- VIVILLE, I., *La Figuration du monstre dans la littérature et à l'écran de « Vampyr » de Carl Dreyer à « Elephant man » de David Lynch*, Thèse de doctorat Littérature Comparée, sous la direction de Duarte Mimoso Ruiz, Strasbourg 2, 1986.

- VOVELLE, Michel, *L'Heure du grand passage, Chronique de la mort*, Paris : Gallimard, 1993, 160 p.

- ZARETSKY, Eli, *Le Siècle de Freud, Une histoire sociale culturelle de la psychanalyse*, Préface d'Elizabeth Roudinesco, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Editions Albin Michel, 2004, 730 p.

- AVANT-PROPOS, PREFACE, CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES :

- ANDRIEU, Bernard, « Etre l'auteur de son corps. Les nouveaux modèles philosophiques de la subjectivité corporelle », in *Anthropologie historique du corps : seize regards*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2005, 326 p., pp. 21-39.

- BARTHELEMY, Lambert, « La peur initiatrice », *Otrante, Art et littérature fantastiques*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , 1995, pp. 69-79.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, Paris : Editeur Armand Colin - Département de littérature de l'Université de Paris 8, 1971- , N°2, Mai 1971, pp. 103-118.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Du *fascinus* comme nouement (Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*) », in *Lire de tout son inconscient*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2011, 272 p., pp. 213-238.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, Paris : Editeur Armand Colin - Département de littérature de l'Université de Paris 8, 1971- , N°8, 1972, pp. 3-23.

- BERTRAND, Jean-Pierre, « *Soror dolorosa* : les amours fantasmatiques de *Bruges-La-Morte* », *Otrante, Art et littérature fantastiques, Amours fantastiques*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°4, pp. 139-148.

- BONNET, Gérard, « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 2001- , N°14, 2004, pp. 23-34.

- BONNET, Gérard, « Quand l'affect devient monstrueux », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 2001- , N°13, 2004, pp.79-90.

- BOUSQUET, Gilles, « Figures du monstrueux et récit fantastique au XIXème siècle », *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée anglaises*, Actes du colloque Aix-en-Provence, C.A.R.A., Centre Axoïs de Recherches Anglaises : Publications Université de Provence, 253

p., pp. 117-131.

- BOUVIER, David, « Quand le poète était encore un charpentier...aux origines du concept de poésie », in *Poétiques comparées des mythes, De l'Antiquité à la Modernité, En hommage à Claude Calame*, Publié sous la direction d'Ute Heidmann, Editions Payot Lausanne, 2003, pp. 85-105.

- BOZZETTO, Roger, « L'altérité fantastique », *Protée*, Chicoutimi, Université du Québec, 1970- , 1982, pp. 42-45.

- BOZZETTO, Roger, « Fantastique et théâtralisation », *Otrante, Art et littérature fantastiques, Fantastique et science*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°17, 2005, pp. 19-26.

- BRUNEL, Pierre, « Récit poétique et récit mythique. La question des incipit », in *Mythe et récit poétique*, Sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, coll. « Littératures », Editeur : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, pp. 21-34, p. 414.

- BRUNO, Catherine, « Fabriquer la femme qui n'existe pas », *Psychanalyse*, Paris : Editions Erès, 2004- , N°14, 2009, éd. Erès, 136 p., pp. 57-74.

- CANGUILHEM, G., « La monstruosité et le monstrueux », in *La Connaissance de la vie*, Paris : Editeur Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2003, pp. 171-236.

- CEARD, Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 2001- , N°13, 2004, pp. 17-26.

- CHIRPAZ, François, « Le corps, scène de l'existence », *Revue internationale de philosophie*, 2002, N° 222, pp. 535-548.

- CLEMENT, C.-B., « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène. », *Langages*, n° 31, *Sémiotiques textuelles*, pp. 36-52.

- COLIN, Robert C., « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *Topique*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 1969- , 2003, pp. 149-160.

- COLLEE, Michel, « Coche-mare », *Frénésie : Histoire, Psychiatrie, Psychanalyse*, Paris : Frénésie éd., 1984, N°3, pp. 7-34.
- COMPERE, Daniel, « Les monstres nouveaux », *Romantisme, La machine fin-de-siècle*, 1983, N°41, pp. 91-99.
- CUPA, Dominique, « Introduction : Les secrets du corps », *Champ Psychosomatique* 2005/1, N° 37, p. 5-11.
- DANCOURT, Michèle, « Labyrinthes ou dédales », *Otrante, Art et littérature fantastiques*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°7, pp. 5-21.
- DEFRENET, Bernard, « La fonction subjectivante du fratricide dans les mythes. Le meurtre du double. », *Topique*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 1969- , 2003, pp. 125-147.
- DEMANGEAT, Michel, « Rituel et liturgie du double dans la création littéraire », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 2001- , N°4, 2004, 170 p., pp. 35-48.
- DEMEULE, Caroline, « Le monstre à visage découvert », *Champ psychosomatique*, 2004/3, N°35, pp. 23-39.
- DETIENNE, Marcel, « Un phallus pour Dionysos », in *La Vie quotidienne des dieux grecs*, Giulia Sissa, 1993, Paris : Editions Hachette, pp. 253-263.
- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, « La mètis du renard et du poulpe », *Revue des études grecques*, Paris : E. Leroux, 1969, vol. LXXXII, pp. 291-317.
- DETOC, Sylvain, « La Gorgone Méduse : De l'effigie archaïque à la figure mythique », in *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Etudes réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 312 p., pp. 95-115.
- DUHART, Frédéric, « Introduction : Regards sur le corps », in *Anthropologie historique du corps : seize regards*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2005, 326 p., pp. 13-18.
- EISSEN, Ariane, « Le corps, l'âme et les mots », *Otrante, Art et littérature fantastiques*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°11, 1999, pp. 5-14.

- EISSEN, Ariane, « Prométhée », in *Les mythes grecs*, Paris : Editions Belin, 1993, p. 25-36, 319 p.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, « L'éloge posthumain des humanités. *Oryx and Crake* de Margaret Atwood et les fictions de l'homme fabriqué depuis *R.U.R* », *Revue de littérature comparée*, Paris : Klincksieck, 1921- , N°332, 2009, pp. 459-469.
- FERGOMBE, Amos, HUFTIER, Arnaud, « Théâtre et fantastique, le corps du délit », *Otrante, Art et littérature fantastiques, Théâtre et fantastique : un autre scène du vivant*, Paris : Editions Kimé, 1991- , 2005, N°17, pp. 7-18.
- FILLOUX, Janine, « La peur du féminin : de "La tête de Méduse" (1922) à la "La féminité" (1932) », *Topique*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 1969- , 2002, N°78, pp. 103-117.
- FISCHER, Jean-Louis, « Des mots et des monstres : Réflexions sur le vocabulaire de la tératologie », in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1980, pp. 33-63.
- FONDANECHÉ, Daniel, « Le monstre, c'est l'autre ? », in *Monstres et monstruosités*, Nice : Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 1987, pp. 59-70.
- FOUCART, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée Plurielle*, N°24, Editions De Boeck Université, pp. 45-61.
- FREUD, Sigmund, « Introduction », in *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 444 p., pp. 5-14.
- FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », [1908], in *Essais de psychanalyse appliquée*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris : Gallimard, 1933 pour la traduction française, coll. « idées nrf », 1971, 254 p.
- FREUD, Sigmund, « La tête de Méduse », *Revue Française de Psychanalyse*, N°3, « L'Inquiétante étrangeté », juin 1981, pp. 451-452.
- FREUD, Sigmund, « La vie sexuelle de l'homme », in *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 444 p., pp. 283-299.
- FREUD, Sigmund, « Le petit Hans, Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans », in *Cinq*

psychanalyses, Traduit de l'allemand par René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Préface de Jacques André, Paris : Quadrige/PUF, 2008, 667 p., pp. 143-282.

- FREUD, Sigmund, « L'homme aux loups, A partir de l'histoire d'une névrose infantile », in *Cinq psychanalyses*, Traduit de l'allemand par Janine Altounian et Pierre Cotet, Préface de Patrick J. Mahony, Paris : Quadrige/PUF, 2008, 667 p., pp. 479-611.

- FREUD, Sigmund, « Parallèle mythologique avec une représentation de contrainte d'ordre plastique », in *Oeuvres complètes, Psychanalyse*, Directeurs de la Publication : André Bourguignon et Pierre Cotet, Directeur scientifique : Jean Laplanche, Traduit de l'Allemand par Janine Altounian, Colette Avignon, Catherine Baliteau, Ingrid Biesinger *et alii*, Paris : Presses Universitaires de France, Tome XV, 1916-1920, pp. 3-4.

- FREUD, Sigmund, « Traits archaïques et infantilisme du rêve », in *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 444 p., pp. 184-197.

- FREUD, Sigmund, « Une névrose diabolique au XVIIème siècle », in *Oeuvres complètes, Psychanalyse*, Directeurs de la Publication : André Bourguignon et Pierre Cotet, Directeur scientifique : Jean Laplanche, Traduit de l'Allemand par Janine Altounian, Colette Avignon, Catherine Baliteau, Ingrid Biesinger *et alii*, Paris : Presses Universitaires de France, Tome XVI, 1921-1923, 2003, 426 p., pp. 213-250.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Le regard interdit », in *Images de la Gorgone : exposition du Cabinet des médailles et antiques*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1985, pp. 7-8.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Le sexe du regard », in *Les Mystères du gynécée*, Paris : Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1998, pp. 199-276.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, FREUD, Sigmund, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983, pp. 53-69.

- GASQUET, Lawrence, « *Theatrum anatomicum* : les plaisirs de l'horreur », in *L'Art de plaire, Esthétique, Plaisir, Représentation*, Sous la direction de Patrick Chézaud, Lawrence Gasquet, et Ronald Shusterman, Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort Editeur, 2006, 407 p., pp. 163-178.

- GIRARD, René, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, Paris : Editions du Seuil, 1970- , N°3, 1970, pp. 266-281.
- GOBLOT, Jean-Jacques, « Le mythe de Prométhée dans la littérature et la pensée moderne », *La Pensée : revue du rationalisme moderne*, Pantin : Ed. Fondation Gabriel Péri, 1939- , Volume 132, Fascicule 4, 1967, pp. 71-82.
- GODIN, Christian, « L'hybridité entre la puissance et l'effroi », *Uranie : mythes et littératures*, Editeur : Arras Association Mythes et Littératures, 1991, pp. 37-48.
- GOIMARD, Jacques, « L'aventure intellectuelle de la science-fiction classique », *Quaderni*, N°5, Automne 1988, pp. 11-23.
- GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland, « Introduction à l'Anthologie », *La Grande Anthologie du fantastique, Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977, 405 p., pp. 7-16.
- GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland, « Préface », *La Grande Anthologie du fantastique, Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977, pp. 17- 30, 405 p.
- GRIVEL, Charles, « La face du monstre », *MANA : Mannheimer Analytika*, Editeur : Mannheim Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim, 1983, pp. 89-149.
- GUILLAUD, Lauric, « L'archéologie fantastique au XIXème siècle : triomphe de la verticalité, retour des morts », *Art et littérature fantastiques, Fantastique et science*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- , N°26, 2009, pp. 11-26.
- JANKELEVITCH, Vladimir, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, Paris : Editions Hachette, 1950, pp. 337-369.
- JOURDE, Pierre, « La peau pour rire. Humour noir et épiderme au tournant du siècle : Lorrain, Allais, Fourest », in *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Vincensini, Paris : Maisonneuve & Larose, 2003, 313 p., pp. 195-210.
- JOUSSE, Hélène, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », *Topique*, Paris : Editions L'Esprit du Temps, 1969- , 2008, pp. 73-100.
- JOYE-BRUNO, Catherine, « L'humain est-il une chimère ? », *Psychanalyse*, Paris :

Editions Erès, 2004- , N°9, 2007, pp. 25-42.

- KAES, René, « Désir de toute puissance, culpabilité et épreuves dans la formation », in *Fantasme et formation*, Paris : DUNOD, coll. « Inconsciente et culture », 1997, 174 p.

- LARANGE, Daniel S., « L'animal, l'homme et le monstre dans l'univers onirique d'Alfred Kubin. Du bestiaire à la tératologie humaine », *Sociétés & Représentations*, Paris : ISOR Images, Sociétés et Représentations - Publications de la Sorbonne, 1995- , N° 27, 2009, pp. 141-154.

- LASCAULT, Gilbert, « Monstres », *Encyclopedia Universalis*, vol. 16, 1995, pp. 414-417.

- LASCAULT, Gilbert, « Les monstres et l'*unheimliche* », *Cahiers de l'Herne*, Paris : N°8, 1966, 218 p., pp. 214-226.

- LASZLO, « Extase sublime et déclin de la nature », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Faculté des Lettres, 1947- , N° 188, 1982, pp. 89-92.

- LECHEVALIER, Claire, « Les formes de Prométhée, Mythe et Symbole dans les traductions et les adaptations du Prométhée enchaîné d'Eschyle, à la fin du XIXème siècle », in *Mythes et psychanalyse*, Colloque de Cerisy de juillet 1995, Editions Paris in press, coll. « Réflexions du temps présent », 1997, pp. 145-154.

- LEONARD-ROQUES, Véronique, « Avant-propos », in *Figures mythiques, Fabrique et Métamorphoses*, Etudes réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 312 p., pp. 9-21.

- LEONARD-ROQUES, Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages, Quelques éléments de démarcation », in *Figures mythiques, Fabrique et Métamorphoses*, Etudes réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 312 p., pp. 25-48.

- LEVI-STAUSS, Claude, « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, [1958], Paris : PLON, coll. « Agora », 480 p., pp. 235-265.

- LEVI-STAUSS, Claude, « Mythologie et rituel », in *Anthropologie structurale deux*, [1973], Paris : PLON, coll. « Agora », 1996, 449 p., pp.139-315.

- LEVY, Maurice, « Approches du Texte Fantastique », *Caliban*, Toulouse : Editions de

l'Institut d'études anglo-américaines, 1979, pp. 3-15.

- LINHARES Andréa, « Quand le sexe fait visage : l'identité sexuelle au regard de la « clinique du dévisagement », *Champ psychosomatique*, 2004, N°34, pp. 67-83.

- MARIMOUTOU, Jean-Claude, *et alii*, Chapitre VII « Ecriture de l'île, îles en écriture » et Chapitre VIII « Iles imaginaires, imaginaires de l'île », in *L'Insularité, Thématique et Représentations*, Textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris : L'Harmattan, 1995, 475 p., pp. 353-475.

- MARRET, Sophie, « L'inconscient aux sources du mythe moderne », *Etudes anglaises*, 2002, pp. 298-307.

- MELLIER, Denis, « La maladie-vampire ou de la dissémination en fiction », in *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*, Editions Kimé, coll. « Détours littéraire », 2001, pp. 117-134.

- MELLIER, Denis, « Monster London, notes pour une physiologie fantastique », *Otrante, Art et littérature fantastiques*, Loperhet : Editions Kimé, 1991- 1992, pp. 75-84.

- MERLIN, Hélène, « Où est le Monstre ? », *Revue des Sciences Humaines*, Lille : Faculté des Lettres, 1947- , N° 188, 1982, pp. 179-193.

- MESSAC, Régis, « L'Homme artificiel », *La science moderne*, Editeur : J. B. Baillière, 1924, pp. 281- 284.

- MOREAU, A., « La race de Méduse : forces de vie contre forces de mort », in *Mort et fécondité dans les mythologies, Travaux et Mémoires*, Actes du colloque de Poitiers 13-14 mai 1983 publiés par François Jouan, Paris : Les Belles Lettres, 1986, 177 p., pp. 1-17.

- MOREAU, Marcel, « Esquisse d'une théologie du monstre », *L'Infini : littérature, philosophie, art, science, politique*, Paris : Denoël, 1983, pp.115-123.

- NATANSON, Jacques, « Le mal, l'inconscient, la philosophie », *Imaginaire & Inconscient*, Paris : Editions L'Esprit du temps, 2001- , N°19, 2007, pp. 85-95.

- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Préface », *Stories of Mystery, Nouvelles fantastiques*, Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Naugrette, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Les langues modernes/bilingue », pp. 7-21.

- PIERRON, Agnès, « Préface », *Le Grand Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- PIGEARD de GURBERT, Guillaume, « Qu'est-ce que la fantastique ? », in *Qu'était-ce ?*, Nouvelle de Fitz-James O'Brien, Traduite de l'anglais par Richard Scholar et Guillaume Pigeard de Gurbert, Arles : Actes Sud, coll. « Babel Les fantastiques », 1998, 47 p., pp.35-47.
- PIGOTT, Claude, « Le mythe et l'inconscient. Étude psychanalytique et topique originaire », *Imaginaire & Inconscient* 2002/3, N° 7, p. 25-38.
- PONNAU, Gwenhaël, « Du concept de l'origine à la pensée de la fin : sur quelques avatars fin-de-siècle du darwinisme », *Fins de siècle, Terme-Evolution-Révolution ?*, Actes du Congrès National de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989, 666 p., pp. 445-455.
- PONNAU, Gwenhaël, « Le mythe du savant fou », in *Le Savants fous, romans et nouvelles*, Présentés par Gwenhaël Ponnau, Paris : Omnibus, 1994, 1178 p., p. I-XX.
- PRINCE, Nathalie, « De la parodie à l'horreur : une eschatologie de morgue », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, 1104 p., pp. 3-10.
- PRINCE, Nathalie, « La peur chez soi, de soi en soi », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, 1104 p., pp. 311-318.
- PRINCE, Nathalie, « Narcisse, Pygmalion, Don Juan : le désir éreinté », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, 1104 p., pp. 795-806.
- PRINCE, Nathalie, « *Per retro*, la littérature fantastique des années 1880-1900 », in *Le Petit musée des horreurs, nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, édition établie et présentée par Nathalie Prince, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, 1104 p., pp. VII-XXIV.
- QUIGNARD, Pascal, « Il faut être absolument le plus secret des hommes », « Grand entretien avec Pascal Quignard », Propos recueillis par Vincent Landel, *Le Magazine littéraire*, N°525, nov. 2012, pp. 82-87.
- RACAULT, Jean-Michel, « Insularité et origine », *Corps écrit*, Paris : Presses Universitaires

de France, 1982, pp. 111-123.

- REGNAULT, Félix, « Les monstres dans l'ethnographie et dans l'art », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Tome 4, pp. 400-411.

- RENARD, Jean-Bruno, « Croyances fantastiques et rationalité », *L'année sociologique*, Vol. 60, 2010, pp. 115-135.

- RUDHARDT, Jean, « Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique », *Diogène*, Paris : Conseil international de la philosophie et des sciences humaines (CIPSH), Presses Universitaires de France, 1952- , pp. 19-47.

- RUDHARDT, Jean, « Images et structures dans le langage mythique », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1962, pp. 87-109.

- RUDHARDT, Jean, « Une approche de la pensée mythique : Le mythe considéré comme un langage », *Studia philosophica*, Annuaire de la Société Suisse de Philosophie, 1966, Vol. XXVI, pp. 208-237.

- SAMI-ALI, Mahmoud, « Corps et espace, l'espace de l'inquiétante étrangeté », in *Corps réel, corps imaginaire : pour une épistémologie du somatique*, Paris : Dunod, coll. « Psychisme », 1998, pp. 25-37.

- SCELLES, Régine, « Réflexions autour du double fraternel », *Imaginaire et Inconscient*, 2004, n°14, pp. 71-82.

- SCHAEFFER, Jacqueline, « Chapitre 3. Une symbolisation du sexe féminin est-elle possible ? » in Bernard Chouvier et René Roussillon *Corps, acte et symbolisation*, De Boeck Université « Oxalis », 2008, pp. 51-70.

- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, Paris : Editeur Armand Colin - Département de littérature de l'Université de Paris 8, 1971- , N°55, pp. 112-126.

- SILHOL, Robert, « Le fantastique existe-t-il ? », *Ranam, Recherches anglaises et nord-américaines*, Editeur : Université de Strasbourg, 1967- , 1973, pp. 14-21.

- SIPIERE, Dominique, « L'instant monstrueux au cinéma : réversibilité, trajectoires et usages de la peur », *Revue française d'études américaines*, N° 125, 2010, pp. 111-123.

- TERRAMORSI, Bernard, « Comment envisager le sexe de la femme ? Mythanalyse comparée de la Sirène malgache Ampelamananisa, "La fille avec des ouïes", et de la Baubô grecque », in *Le Féminin en Orient et en Occident, du Moyen-Age à nos jours : mythes et réalités*, Etudes réunies et présentées par Marie-Françoise Bosquet et Chantale Meure, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, 430 p. pp. 94-106.
- TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Textes réunis par Sophie Geoffroy-Menoux, Paris : Editions L'Harmattan, 1998, 286 p., pp. 235-250.
- TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. A propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* d'Henry James », *Alizés, Revue des Anglicistes de l'université de La Réunion*, N°23, septembre 2003, pp. 161-174.
- TRAMSON, Jacques, « Le double et l'image de la création dans la littérature française », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, N°32, pp. 205-220.
- VADE, Yves, « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », *Le Retour de l'archaïque*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 3-17.
- VERMOREL, Henri, « Castration et mort dans le mythe de la tête de Méduse interprété par Freud », *Kentron*, Caen : Centre de Recherches de l'Université de Caen, 1993, pp. 65-73.
- VIEGNES, Michel, « *Gynophobia*, La peur du féminin dans le récit fantastique », *Les Cahiers du Gerf*, pp. 61-97.
- WEINRICH, Harald, « Structures narratives du mythe », *Poétique*, Paris : Editions du Seuil, 1970- , N°3, 1970, pp. 25-34.
- WILL, Ernest, « La décollation de Méduse », *Revue archéologique*, Paris : Editions A. Leleux, 1844, pp. 60-76.

- DOCUMENTS SUR INTERNET

- CONSTANTINI, Michel, « Jean-Jacques Vincensini (dir), Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel », Paris : Maisonneuve & Larose, coll. « Dynamiques du sens », 2003. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Comptes rendus, 2007. [en ligne] URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1820>

- GELY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Article publié le 21 mai 2006 et consultable sur le site de *Vox poetica*, bibliothèque comparatiste, [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>.

- SIGAUT, François, « Les techniques dans la pensée narrative », *Techniques & Culture* [en ligne], 43-44, 2004, mis en ligne le 15 avril 2007, URL : <http://tc.revues.org/1241>

- OUVRAGES GENERAUX :

- BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Sous la direction d'Yves Bonnefoy, Publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris : Flammarion, 1981, 1199 p.

- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Sous la direction de Pierre Brunel avec la collaboration de Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux, Monaco : Editions du Rocher, 1999, 944 p.

- BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette, *Dictionnaire des mythes fantastiques*, Limoges : Pulim, 2003, 313 p.

- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 574 p.

- GUEDRON, Martial, *et alii, Monstres, Merveilles et Créatures fantastiques*, Paris : Editions Hazan, 2011, 335 p.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, 523 p.
- PLON, Michel, ROUDINESCO, Elizabeth, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Editions Fayard, 1997, 1191 p.

Résumé :

La figure du monstre, au centre de notre thèse, participe d'une catégorie de personnages déterminés par leur situation hors de la norme. Nous nous intéressons tout particulièrement au monstre en tant que construction symbolique, et l'analyse de ce personnage littéraire hors du commun nous donnera la possibilité d'étudier les rouages textuels qui sont à l'origine de sa création. Nos travaux se portent sur le monstre re-présenté dans et par un texte fictionnel, permettant à ce texte une réflexion métatextuelle sur l'univers de la représentation. La créature monstrueuse est par essence une transgression absolue et c'est cela qui fascine le lecteur. Nous nous emploierons à analyser le monstre en tant que signe avertisseur, ce que d'ailleurs semble indiquer son étymologie, en effet, le terme "monstre" dérive étymologiquement du verbe latin "*monstrare*" dont le sens est "montrer", qui lui-même est issu du verbe "*monere*", signifiant "avertir". La créature monstrueuse serait donc un signe dont le sens resterait à déchiffrer pour celui qui le regarde. Notre intérêt se porte tout particulièrement sur la période de la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, cette époque charnière marque un tournant majeur où les angoisses fin-de-siècle vont être le ferment d'un renouveau de la littérature fantastique. Nos lectures interprétatives de notre corpus seront attentives à la circulation du désir dans les textes, aux formations textuelles inconscientes, ainsi qu'aux réécritures d'un substrat mythologique. Notre étude alliant une mythocritique et une textanalyse n'aura pas pour objectif de dresser un portrait-type du personnage du monstre fabriqué mais d'étudier sa complexité, sa composition littéraire, pour démontrer que le monstre avertit du pire tout en le faisant être là. La mythocritique nous offre la possibilité de mettre au jour les liens tissés entre l'imaginaire individuel de nos auteurs et un fonds anthropologique primordial. La lecture comparative nous permet l'exploration de l'intertextualité qui met tout texte en relation avec des mythes de manière patente ou latente. Enfin, à la lumière des théories freudiennes, nous tâcherons de pénétrer au cœur même de nos textes, il s'agira d'étudier le travail de l'inconscient de l'auteur, ce qui échappe à l'artiste par le mouvement même de l'écriture créatrice.